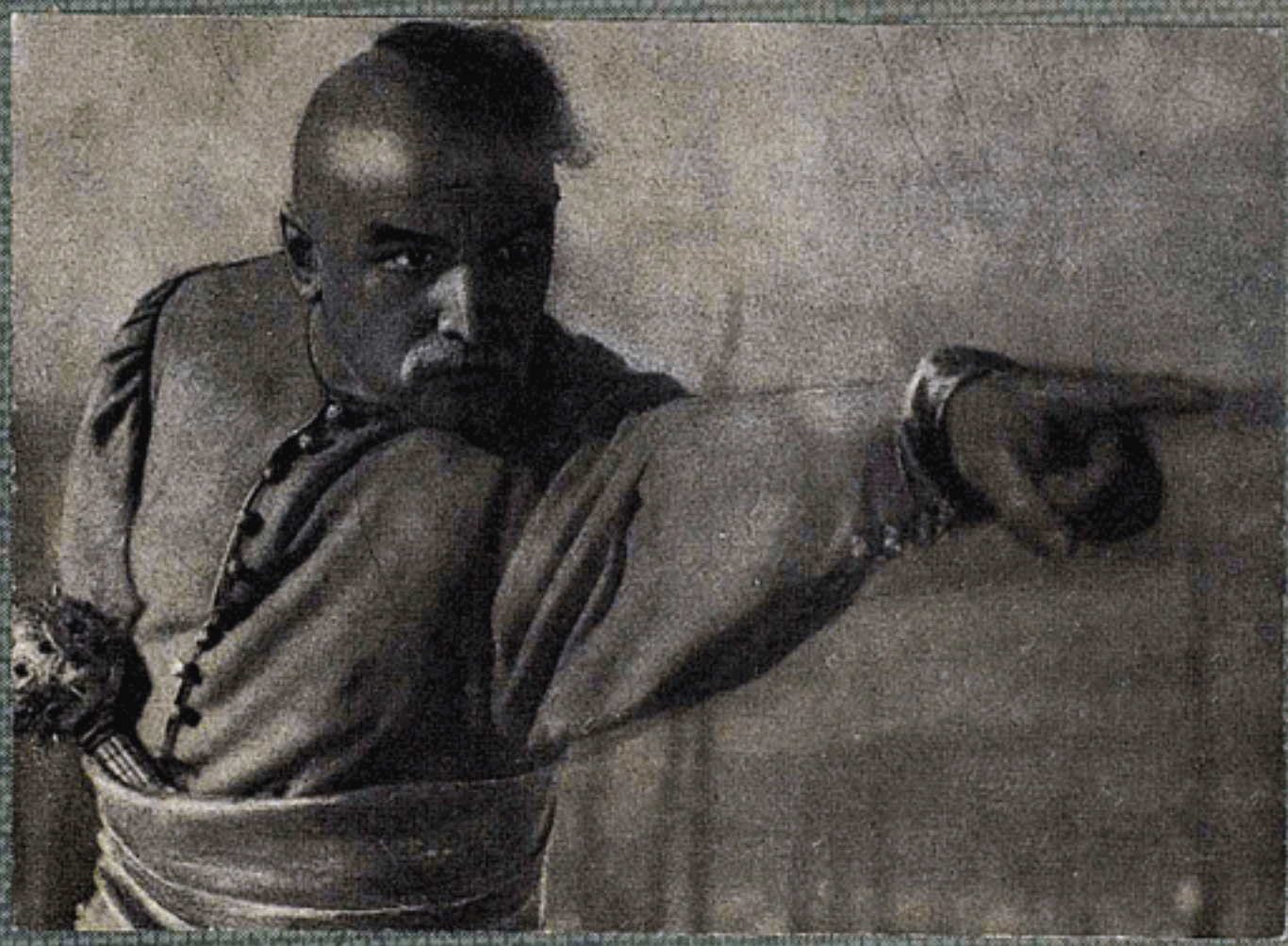
461/54



ИСКУССТВО КИНО

5

1954

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 5
МАЙ
1954

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Ужвий. Сила дружбы 3
М. Богомазов. Украинская кинематография в 1954 году . 7

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

С. Герасимов. Дорога правды 12

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

А. Полторацкий. Сценарий о людях Карпат 73
Л. Погожева. О языке киносценария 79

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Е. Егорова. Театр-студия киноактера и производство . . 91
Д. Бабиченко. Против творческой робости и стандарта . 99

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

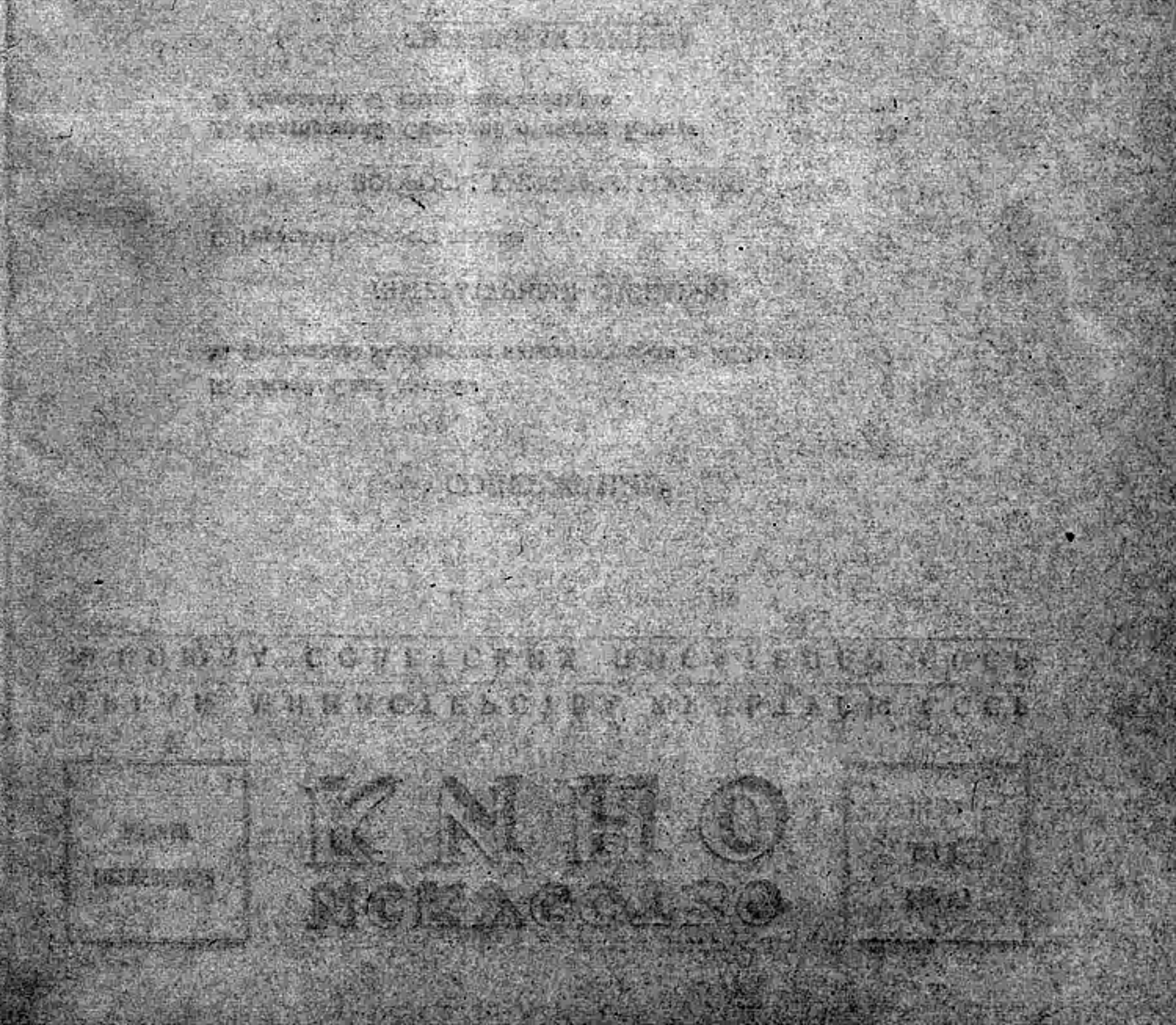
Г. Кремлев. «Рим в 11 часов» 108

ХРОНИКА

Фильмы об освоении целинных и залежных земель. ☆ Зрители о «Новостях сельского хозяйства». ☆ Научная конференция во ВГИК. ☆ Вечера китайских документальных фильмов 121

На обложке — кадр из фильма «Богдан Хмельницкий».

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва



Н. УЖВИЙ
Народная артистка СССР

СИЛА ДРУЖБЫ

Триста лет исполнилось с того знаменательного исторического дня, когда волей народов Украина была воссоединена с Россией. Это выдающееся событие в жизни двух великих славянских народов отмечает вся наша необъятная многонациональная Советская Родина. Дружба украинского и русского народов своими глубочайшими корнями восходит к далекому прошлому. На протяжении многих столетий в борьбе с многочисленными внешними и внутренними врагами росла и крепла эта дружба.

Не раз русские и украинцы вместе отражали натиск военных полчищ тевтонских рыцарей и польской шляхты, шведских войск Карла XII и армии французского императора Наполеона.

Рядом боролись и победили два великих народа в дни Октябрьской революции и в тяжелые годы гражданской войны в борьбе за советскую власть против иностранной военной интервенции и внутренней контрреволюции.

Великая Отечественная война 1941—1945 годов явилась серьезным испытанием и проверкой всех сил советского народа. В совместной борьбе против немецко-фашистских захватчиков за свободу и независимость Родины с особой силой проявились единство и дружба всех народов нашей страны.

Правду говорят, что настоящий друг познается в тяжелой беде. В годы Отечественной войны мы, украинские работники искусства, особенно почувствовали огромную силу дружбы. Я и сейчас не могу без волнения вспомнить ту бескорыстную товарищескую помощь, какую нам оказали народы братских республик, когда мы очутились в затруднительном положении.

О вероломном нападении гитлеровской Германии на нашу Родину коллектив нашего театра услышал по радио, находясь в Москве на гастролях. Вернуться в Киев мы не имели возможности. Решением правительства театр имени Ивана Франко был эвакуирован вначале в Тамбов, а затем в Семипалатинск и Ташкент.

С первых же дней и все время нашего пребывания в Семипалатинске и Ташкенте нас неизменно окружали дружеские заботы и внимание.

В свою очередь деятели украинского искусства, в частности актеры нашего театра, оказывали большую творческую помощь коллективам казахских и узбекских театров. Ведущие украинские актеры консультировали их новые постановки, принимали активное участие в обсуждениях спектаклей, делясь своим богатым творческим опытом.

Спектакли нашего театра вызывали большой интерес работников казахского и узбекского искусства и всегда проходили при переполнен-

ном зале. «На спектаклях украинского театра, — писала народная артистка Узбекской ССР Сара Ишантураева, — мы, как дорогие жемчужины, собирали правду слова, правду жеста, правду взгляда».

В тесном содружестве с крупнейшими мастерами украинского искусства А. Бучмой, Г. Юрой, Л. Ревуцким коллектив узбекского театра имени Мукими в 1943 году поставил на своей сцене оперу Н. Лысенко «Наталка-Полтавка».

Украинская опера, поставленная на узбекском языке, прошла с огромным успехом, а мелодии ее долго не умолкали на улицах города.

Такая дружба и взаимопомощь народов возможны только в нашей стране, где нет господствующих и угнетенных национальностей, где существует действительная свобода и равноправие всех рас и народов.

В эти знаменательные дни я не могу не отметить того огромного плодотворного влияния, которое всегда оказывала прогрессивная русская культура на развитие украинского искусства.

Литература и искусство России и Украины являются ярким выражением единства и дружбы обоих славянских народов, общности их исторических путей.

Деятели украинской культуры и искусства всегда находили самую горячую поддержку и помощь со стороны представителей прогрессивной русской культуры — писателей, художников, композиторов, артистов.

Под влиянием передовых представителей русской культуры формировались идейные и художественные взгляды украинского поэта-революционера Тараса Шевченко, Ивана Франко, Леси Украинки, Михаила Коцюбинского и других.

Известно, например, что много замечательных произведений украинских писателей Шевченко, Квитки-Основьяненко, Грабовского, Леси Украинки, Марко Вовчка, Гребенки были написаны на русском языке.

Лучшие произведения известных украинских композиторов Гулака-Артемовского, Лысенко, Леонтовича создавались под благотворным влиянием крупнейших русских композиторов Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Даргомыжского.

Творчество и эстетические взгляды таких крупнейших мастеров украинской сцены, как Заньковецкая, Саксаганский, Кропивницкий, Затыркевич-Карпинская, всегда были созвучны тем прогрессивным идеям народности и реализма в искусстве, за которые боролись Ермолова, Федотова, Садовский, Ленский, Станиславский, Немирович-Данченко.

В свою очередь многие из русских писателей часто посвящали произведения украинской тематике. Достаточно вспомнить такие замечательные произведения, как «Полтава» Пушкина, «Наливайко» и «Богдан Хмельницкий» Рылеева, «Мазепа» и «Черевички» Чайковского, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Запорожцы» Репина. Это яркое и неоспоримое свидетельство идейно-творческой связи двух братских культур.

Исключительно тепло встречает русский народ выступления украинских артистов. Выдающийся деятель русского театрального искусства К. С. Станиславский, выражая глубокое уважение и восхищение деятелей русского театра талантливыми мастерами украинского искусства, писал: «Такие украинские актеры, как Кропивницкий, Заньковецкая, Саксаганский, Садовский, — блестящая плеяда мастеров украинской сцены — вошла золотыми буквами на скрижали мирового искусства».

Чрезвычайно большое значение для развития и становления украинского советского реалистического театра сыграли произведения русской драматургии. Они помогли нам, украинским актерам, полностью освободиться от чуждого влияния формализма и твердо стать в своем творчестве на путь овладения методом социалистического реализма.

На произведениях великих русских драматургов-реалистов воспитывались целые поколения украинских советских артистов.

Каждая новая встреча с произведениями русской драматургии обогащает творчество украинских актеров, помогает раскрыться каким-то новым граням их дарования, ранее скрытым возможностям. Это воистину великая школа сценического мастерства.

Для меня всегда огромной радостью является выступление в пьесах русских драматургов. С большим волнением я приступала к работе над созданием сценических образов Юлии Тугиной и Кручининой в пьесах «Последняя жертва» и «Без вины виноватые» А. Островского, Раневской в «Вишневом саде» А. Чехова, Марины Мнишек в «Борисе Годунове» А. Пушкина, Софьи в «Последних» и Глафиры в «Егоре Булычове» М. Горького, Вали в «Русских людях» К. Симонова, Лизы Муравьевой в «Победителях» Б. Чирскова.

Сейчас я трепетно готовлюсь осуществить свою многолетнюю мечту — сыграть роль Катерины в «Грозе» А. Островского.

Мы, украинские артисты, не устаем учиться у двух прославленных русских театров — Малого и МХАТ.

Спектакли Малого театра отличаются высокой культурой слова. Они учат нас вдумчиво работать над словом и через него раскрывать жизнь и идею образа.

У Московского Художественного театра, хранящего и развивающего лучшие реалистические традиции русского театрального искусства, учились мы высокому мастерству жизненной правды.

Система воспитания режиссера и актера, созданная К. С. Станиславским, беспредельно обогащала мастерство украинских художников сцены. Следуя заветам гениального художника-реалиста, мы постигали основные принципы социалистического реализма, учились создавать жизненно правдивое, партийное и глубоко народное искусство.

Я не перестаю восхищаться совершенной исполнительской культурой Пашенной, Яблочкиной, Турчаниновой, Еланской, Шатровой, Тарасовой, Зеркаловой, Рыжовой, Андровской, Гоголевой, Марецкой, Бабановой. Это актрисы совершенно разные по своей творческой индивидуальности, но каждая из них по-своему чарует, восхищает меня своей выразительной игрой, филигранной отделкой образов. Это большие мастера, настоящие художники сцены. Наблюдая их работу, я часто проверяю правильность своего подхода к решению того или иного образа.

Ярким примером единства и дружбы двух братских культур может служить совместная творческая работа русских режиссеров и украинских актеров.

С особенной теплотой вспоминаю свои творческие встречи с русскими режиссерами К. Хохловым, Б. Сушкевичем, В. Вильнером. Спектакли украинского театра, осуществленные этими режиссерами, отличались большой постановочной культурой.

Большое художественное удовлетворение доставила мне совместная работа с русскими кинорежиссерами.

В 1938 году я была приглашена сниматься в фильме «Выборгская сторона». Я должна была сыграть роль простой женщины — неграмотной, забитой, изнуренной голодом и нищетой, жительницы рабочих кварталов царской столицы. Образ этот мне был хорошо знаком по воспоминаниям детства. Однако я очень волновалась. Все же я актриса театра, а кино требует своеобразных выразительных средств. Выражение внутренних переживаний образа в кино — очень трудная задача. Если в театре актер имеет возможность пронести образ через весь спектакль, раскрывая его постепенно, то в кино ему приходится собирать и фиксировать внутреннюю жизнь героя в отдельных кадрах, все время прерывая ее. Это затрудняет и усложняет работу актера.

В роли солдатки Евдокии особенно трудным кадром для меня была сцена суда, в которой необходимо было донести постепенное, логическое нарастание прозрения Евдокии — начало понимания ею происходящих событий, ощущение найденной правды.

Сцену репетировали несколько дней по отдельным кускам. Однако желаемого результата не достигли. На одной из репетиций я попросила режиссера построить эту сцену так, чтобы дать мне возможность провести ее одним дыханием, ничем не прерывая. Он понял и пошел мне навстречу. Этот эпизод стал одним из центральных в фильме.

В моей памяти на всю жизнь осталось светлое воспоминание о работе над фильмом «Выборгская сторона». Я и сейчас ясно ощущаю ту дружескую атмосферу и товарищескую взаимопомощь, которые были характерны для создания этого замечательного фильма.

Во время Великой Отечественной войны мне довелось сниматься в фильме «Радуга» по одноименной повести Ванды Василевской, в котором я играла украинскую партизанку Олену Костюк. Знаменательно то, что фильм об Украине снимался на Туркменской киностудии в Ашхабаде. Причем местные работники студии оказывали нам самую действенную помощь. Всех нас, украинских, русских и туркменских мастеров искусства, связывала общая тема фильма — борьба советского народа против гитлеровских захватчиков за свободу и независимость своей Родины. Это еще один яркий пример творческого содружества художников разных национальностей.

Немногочисленные встречи с талантливыми мастерами русского кино оказали большое влияние на мою дальнейшую творческую работу в театре. Не терпящее ни малейшей фальши, сложное и чрезвычайно тонкое искусство кино научило меня оттачивать до мельчайших деталей создаваемые образы, очищать их от лишних наслоений, добиваться исключительной четкости движений, интонаций, большой выразительности взгляда. И наоборот, работа в театре помогает найти правильное решение образа в кино, его основное зерно. Таким образом, кино и театр не исключают, а дополняют друг друга, обогащая творческую палитру актера.

В творческом содружестве с деятелями русской культуры украинский народ достиг крупных успехов в области культуры и искусства.

Я, украинская актриса, горжусь тем, что мой народ в единой, дружной братской семье нашей великой многонациональной Родины, руководимый Коммунистической партией, свободный и счастливый, уверенно идет по широкой дороге к коммунизму.

М. БОГОМАЗОВ

Начальник Главного управления по производству фильмов Министерства культуры УССР

УКРАИНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В 1954 ГОДУ

В дружной семье социалистических наций Советского Союза украинский народ добился больших успехов в хозяйственном и культурном строительстве. За годы советской власти возникли сотни научно-исследовательских учреждений с большой армией научных работников. Достойный вклад внесли украинские мастера в развитие советского театра, литературы, музыки, живописи, скульптуры и других искусств. Неизмеримо выросла за последние годы кинематография Советской Украины. Создан ряд художественных, хроникально-документальных, научно-популярных и учебных фильмов, получивших положительную оценку зрителя.

В 1953 году работники кинематографии Украины подготовили художественные кинофильмы «Калиновая Роща», «Судьба Марины», «Наши чемпионы», «Команда с нашей улицы», «Степа-капитан», «Командир корабля», «Запорожец за Дунаем», «Мартын Боруля» и кинофельетон «Тарапунька и Штепсель под облаками». Отрадно, что большинство этих произведений рассказывает о современности.

«Калиновая Роща» (по одноименной пьесе А. Корнейчука, режиссер Г. Левчук) и «Судьба Марины» (сценарий Л. Компаниец, режиссеры-постановщики В. Ивченко и И. Шмарук) известны широкому зрителю. В последнем фильме удачно дебютировала в кино театральная актриса Е. Литвиненко. Исполнительница, серьезно и вдумчиво подойдя к творческому решению роли, создала правдивый образ простой советской женщины — труженицы колхозных полей.

Режиссер А. Маслюков (известный по прежним работам: «Карл Бруннер», «Митька Лелюк» и другие) выступил с детским фильмом «Команда с нашей улицы» (сценарий Ю. Сотника). Это веселое, жизнерадостное произведение (хотя и не лишенное отдельных недостатков) решает важные морально-этические проблемы.

Успехам советских спортсменов посвящен фильм М. Донского «Наши чемпионы».

О жизни советских военных моряков рассказывает фильм В. Брауна «Командир корабля».

Фильмы «Запорожец за Дунаем» и «Мартын Боруля» являются экранизацией широко популярных произведений украинской театральной классики.

Творческой неудачей является детский фильм режиссера А. Козыря «Степа-капитан». Причина этого лежит в композиционной рыхлости сценария. Его авторы А. Перегуда и М. Марьянов не добились ясности изложения, не смогли убедительно выразить замысел и идею произведения.

Эта творческая неудача должна послужить уроком всему коллективу студии художественных фильмов.

Большие и почетные задачи предстоит выполнить работникам художественной кинематографии Украины в текущем году.

Предполагается создание новых произведений о воссоединении Украины с Россией. Ответственной является работа над большим кинофильмом о Богдане Хмельницком, о Переяславской Раде, о великой дружбе украинского и русского народов. Задуманное произведение должно показать героическую борьбу украинского народа против социального и национального гнета, за воссоединение с братским русским народом в едином Российском государстве, более полно раскрыть образ выдающегося государственного деятеля и полководца Богдана Хмельницкого и других замечательных военных руководителей и народных героев Украины того времени. В фильме должна найти широкое отражение постоянная помощь, которую получал украинский народ от народа России, от Русского государства.

Заключительные эпизоды фильма покажут Переяславскую Раду, прием гетманом Хмельницким послов Москвы.

Эта кинокартина явится значительным дополнением к широко известному кинофильму «Богдан Хмельницкий», созданному режиссером Игорем Савченко в 1941 году. Над новым произведением ведет интенсивную работу большой коллектив творческих работников студии и видных советских артистов во главе с режиссерами-постановщиками М. Крушельницким и В. Петровым.

Фильм-спектакль режиссера И. Шмарука «Навеки вместе» (автор пьесы Л. Дмитерко) как бы продолжает тему предыдущего фильма и повествует о событиях, которые произошли после смерти Богдана Хмельницкого: о стремлении правящей верхушки казацкой старшины разрушить союз Украины с Россией и ввергнуть страну во владычество польской шляхты.

Как клятва в нерушимости дружбы, любви к брату своему — народу русскому, звучат слова одного из героев пьесы:

«Мы клянемся именем Богдана, именем твоим, любимая Украина... что пока Днепр течет в Черное море, что пока сердце у нас в груди бьется, что пока песня на устах не умерла, что пока солнце на востоке встает и украинские земли озаряет, с братьями русскими, плечом к плечу нам итти!»

Большой интерес представляет цветной художественный фильм «Земля» (по одноименной повести О. Кобылянской), рассказывающий о тяжелом прошлом украинского крестьянства. Основная идея выдающегося произведения украинской классической литературы — в том, что источником вражды, ненависти между людьми в капиталистическом обществе является частная собственность на землю.

В основу сюжета О. Кобылянская положила случай, имевший место в селе Дымка, нынешней Черновицкой области, где сын местного крестьянина Савва, чтобы получить надел отцовской земли, убил своего брата Михаила. Кинофильм «Земля» должен раскрыть трагедию многотысячных масс украинских крестьян, бывших в прошлом рабами земли, но мечтающих о том светлом будущем, когда люди не будут перегрызать друг другу горло за клочок земли, когда дети их «узнают счастье на земле». Так оптимистически звучит финал этого произведения.

Постановка кинофильма «Земля» поручена народному артисту СССР А. Бучме и режиссеру И. Швачко. В основных ролях заняты артисты театра имени Франко и Черновицкого украинского драматического театра, на сцене которого спектакль «Земля» идет с большим успехом.

Кадр из фильма «Богдан Хмельницкий» →

О становлении колхозного строя в западных областях Украины, об укреплении социалистического сознания прикарпатских крестьян расскажет фильм «Над Черемошем» по сценарию М. Стельмаха.

Тема самоотверженной борьбы тружеников колхозной деревни, механизаторов МТС за осуществление решений партии и правительства по ускоренному подъему сельского хозяйства привлекает многих деятелей литературы и искусства. Над экранным воплощением этой темы работает кинодраматург С. Лазурин. Его сценарий «Большой разговор» посвящен работникам МТС, которые вместе с передовыми колхозниками борются за комплексное многоотраслевое хозяйство, за высокие урожаи, за улучшение быта и повышение культурного уровня сельского населения.

Действие происходит в районе сплошной электрификации. Главными героями фильма являются молодые специалисты, прибывшие на работу в МТС: агроном Андрей Ярош, назначенный директором МТС, сельский врач Катя Беркут и другие. Сестра Андрея Ганна Ярош—председатель одного из колхозов, в свое время награжденная орденом за высокие урожаи зерновых. Одностороннее развитие хозяйства в течение ряда лет привело руководимый ею колхоз к застою. Соседние колхозы, развивая животноводство, травосеяние, огородничество, механизируя трудоемкие процессы, ушли вперед, стали жить богаче и культурнее. Андрей Ярош вместе с колхозниками помогает Ганне понять ее ошибку и добиться того, что колхоз, руководимый ею, стал передовым.

Над лирической комедией «Опять поют соловьи», посвященной труженикам колхозного села, работает драматург Л. Компаниец.

Ведутся также работы над созданием произведений о рабочем классе.

В сценарии «Тревожная молодость» В. Беляев и М. Блейман показывают формирование характеров молодых рабочих — подлинных патриотов Родины, их высокую бдительность, непримиримость к врагам народа — буржуазным националистам. Тема вечной дружбы русского и украинского народов является здесь ведущей, направляющей.

В. Собко в сценарии «Закон дружбы» рассказывает о передовом коллективе крупного завода, о воспитании в этом коллективе молодого партийного работника — парторга цеха, смелого, решительного, находящего в сложной обстановке правильные пути к производственным победам.

Молдавский писатель Е. Буков и кинодраматурги Г. Колтунов, С. Шварцзойд завершили работу над сценарием детского короткометражного фильма «Андриеш» по одноименной сказке Е. Букова. Большая, неиссякаемая любовь юного и смелого пастушка Андриеша к родной земле, к своему народу придает ему силу, мудрость и помогает одержать победу над Черным вихрем — источником бед и несчастий народа. Этот фильм будет создан в содружестве с работниками молодой молдавской кинематографии.

Большая работа идет по созданию документально-художественного фильма «Концерт народных талантов УССР». В основу фильма положен республиканский смотр художественной самодеятельности, посвященный 300-летию воссоединения Украины с Россией. Фильм должен показать, что развитие художественной самодеятельности является ярким отражением радостной жизни трудящихся Советской Украины, их героического труда во имя коммунизма.

В 1953 году Украинская студия хроникально-документальных фильмов значительно увеличила выпуск произведений.

Темы 20 документальных фильмов и 74 киножурналов, выпущенных студией, весьма разнообразны. Они отражают развитие социалистической промышленности и сельского хозяйства, борьбу трудящихся Советской Украины за осуществление принятых партией и правительством постановлений по дальнейшему развитию сельского хозяйства и подъему материального и культурного уровня жизни советского народа.

Качественный уровень киножурналов, выпускаемых студией, не всегда удовлетворителен. Это отчасти объясняется тем, что операторы мало бывают в глубинных районах республики, слабо знакомятся с жизнью, зачастую не умеют подметить в ней главное, что характеризует сегодня нашу действительность. Нет глубокого проникновения в жизнь и у режиссеров кинохроники.

К числу удачных работ студии надо отнести короткометражные фильмы «На Дунае», «Львов», «Нефтяники Бориславa», «Художники Закарпатья», «В колхозе имени Сталина», которые красочно показывают те огромные преобразования, которые произошли на землях, воссоединенных в едином украинском Советском государстве.

Достижением студии является фильм М. Слуцкого «Навеки с русским народом» — о дружбе и братском союзе украинского и русского народов, прошедших славный исторический путь и ныне уверенно идущих к победе коммунизма.

Трехсотлетие воссоединения Украины с Россией Украинская студия хроникально-документальных фильмов отмечает новыми значительными произведениями. Будут созданы фильмы о новом, советском Переяславе, о буковинском колхозе имени Богдана Хмельницкого, о проведении праздника 300-летия воссоединения Украины с Россией, о декаде русского искусства в Киеве и т. д.

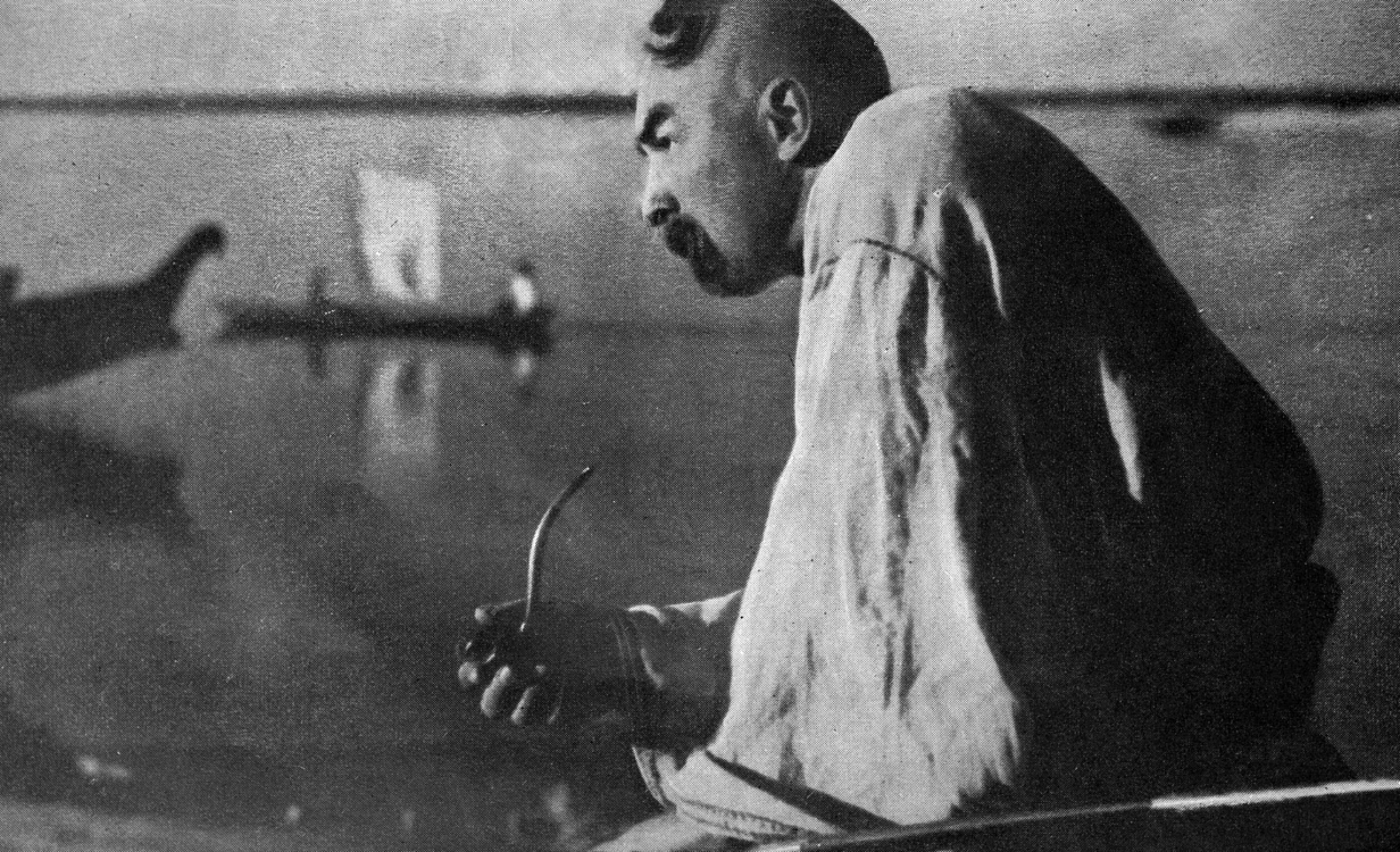
Студия работает также над большим количеством тем, связанных с задачами, которые поставила сейчас перед советским народом Коммунистическая партия.

В киноочерках будут показаны новые люди, выросшие в борьбе за коренное преобразование сельского хозяйства на базе высокой современной техники. Значительное внимание уделяется освещению жизни колхозов и МТС западных областей, добившихся за последнее время больших успехов в укреплении колхозного строя.

Начаты работы над созданием цветных документальных фильмов «Для блага народа» (о производстве предметов народного потребления, об организации торговли, о быте советских людей) и «Украинские мастера шелка» (о Дарницком шелкопрядильном комбинате, о его людях, создающих красивые ткани для народа).

Много фильмов, пропагандирующих агро-зоотехнические знания, передовой опыт и новейшие научные достижения в области сельского хозяйства, выпустит Киевская студия учебных и научно-популярных фильмов. В 1953 году она создала 39 картин, в том числе: «Квадратно-гнездовой посев кукурузы», «Электрификация животноводства», «Просо», «Механизация строительства прудов и водоемов», «Агротехника возделывания свеклы», «Электрификация полеводства», «Берегите птицу от болезней», «Пути повышения урожайности винограда», «Разведение зеркального карпа», «Стойловое содержание крупного рогатого скота» и ряд других. Эту работу в значительно большем объеме студия продолжит в 1954 году. Построенные на конкретном, живом материале, такие кинофильмы окажут действенную помощь работникам сельского хозяйства, ознакомят колхозников с новейшими достижениями передовой агробиологической науки.

Кроме учебных сельскохозяйственных фильмов, предназначенных для специальной аудитории, студия выпустит сельскохозяйственные фильмы для широкого экрана, в том числе: «Твердая опора» (о роли МТС в организационно-хозяйственном укреплении колхозов), «Рождение сорта» (о работах Харьковской селекционной станции по выведению новых сортов сельскохозяйственных растений), «Достижения науки — в советское животноводство» (о новейших достижениях отечественной науки в выведении новых пород сельскохозяйственных животных и повышении их продуктивности).



Студия значительно расширяет производство и других научно-популярных кинокартин для широкого экрана.

Ведется работа над фильмом «По следам невидимых врагов» — о новейших достижениях отечественной микробиологии; готовятся сценарии «Амвросий Бучма» — о творческом пути и сценическом мастерстве одного из крупнейших мастеров украинского театра; «Раскрытие тайны» — о происхождении нефти и другие. Отмечая 300-летие воссоединения Украины с Россией, студия закончила цветной фильм «Шевченко-художник». Будут также выпущены фильмы «Украинское народное творчество» и «Украинский народный танец».

Киностудии Украины проводят большую работу по дублированию лучших кинофильмов на украинский язык. Только в истекшем году дублировано до двадцати художественных фильмов, в том числе: «Композитор Глинка», «Ревизор», «Садко», «Адмирал Ушаков», «Джамбул», «Возвращение Василия Бортникова», «Операция «Б» и другие. Регулярно дублируются на украинский язык киножурналы «Новости сельского хозяйства», «Наука и техника», «Новости дня».

Украинская кинематография благодаря заботам партии и правительства имеет все возможности улучшить свою работу и устранить имеющиеся недостатки. Возросший идейный и культурный уровень советского человека обязывает нас к повышенной требовательности.

Ознаменование 300-летия воссоединения украинского и русского народов поднимает творческую энергию работников украинской кинематографии на создание большого количества различных по жанрам произведений, достойных нашей великой эпохи.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

С. ГЕРАСИМОВ

ДОРОГА ПРАВДЫ

Ночь. Идут по путям поезда, перекликаются, расходясь на разъездах.

Перекликаются диспетчеры железных дорог по селекторам. Стучат телеграфные аппараты, передавая слова отчетов и распоряжений.

У мартенов и домен в алых отблесках плавящегося металла слаженно трудятся смены литейщиков, и отсветы горячего шлака заревом окрашивают ночное небо.

В эфире тонко звенит морзянка, радио разносит по стране сообщение о минувшем дне труда двухсотмиллионного народа.

В это время в Москве, на Красной площади, из ворот Кремля выходят три воина. Звонко печатая шаг, они проходят вдоль седых елей и пустынных трибун так, как будто в этот момент на них смотрят миллионы глаз их соотечественников.

И ночной прохожий — случайный свидетель этой картины — останавливается, подчиняясь возвышенному чувству. Он видит, как эти юноши в военной одежде четко и безмолвно сменяют друг друга, для того чтобы встать на страже у всенародной святыни.

Над сияющим всеми своими окнами силуэтом большого дома на Башиловке горят буквы: газета «Правда».

Гремят машины типографии, выбрасывая свежие газетные листы с новым числом нового нарождающегося дня. У ворот экспедиции пачки газет укладываются в тяжелые грузовики, и грузовики уходят по пустым улицам, где электрический свет еще борется с серым сумраком наступающего утра.

И вот по улицам, где дворники в белых фартуках не спеша метут пустынные тротуары, застучали каблуки письмоносиц. Они входят в подъезды и дворы бесчисленных московских домов, чтобы опустить свою ношу в почтовые ящики, прикрепленные у дверей.

Так начинается утро Москвы...

Неторопливо, нежно и чисто звучат ноты позывных, и ровно в шесть часов утра по московскому времени над страной разносятся звуки гимна, вещающие, что новый трудовой день наступил.

Оживают улицы Москвы.

Троллейбусы, автобусы, станции метрополитена заполнены людьми. Это рабочие московских заводов и фабрик, число их огромно. Этот разноликий поток обнаруживает все разнообразие нашего трудового общества, различие натур, характеров и привычек. Надо только присмотреться к нему.

Вот в вагоне метро молодые ткачихи щебечут о минувшей вечеринке, а на них неодобрительно косится из-под очков пожилой мастер ме-

таллургического завода. Он читает газету, и девушки взрывами беспричинного смеха отвлекают его.

На девушек смотрит с иронической симпатией монтажник с автомобильного завода. Он одет просто и чисто, хорошо пострижен и молодцеват собой. Быть может, девушки говорят и смеются так громко нарочно, чтобы он заметил их. Монтажник оборачивается и говорит что-то своему приятелю — парню важного вида. Тот молча кивает. Девушки, увидев это, обиженно смолкают.

Сразу с двух сторон поезда подкатывают к подземной станции — и она вмиг заполняется движением, говором и гулом. Толпа вливается в узкое горло эскалаторов, чинно плывет кверху, чтобы вновь в говоре и шуме разлиться по площади, окруженной корпусами заводов с перспективой дымящихся труб.

Людской поток, разделясь на ручьи, вливается в проходные двери. Звенят номера на табельной доске, табельщики стоят под часами строгие, как закон. Но к восьми часам проходная пустеет, и только, может быть, один нерадивый, заспавшийся паренек слезно упрашивает табельщика принять номер. Но страж трудового порядка неумолим — на часах две минуты девятого.

В это время у станков происходит смена. Интересно присмотреться к этой спокойной, размеренной и точно отработанной трудовой эстафете. Здесь каждое движение рассчитано так, чтобы трудовой процесс по возможности не прерывался. Без спешки сменяют рабочие друг друга, и вот уже рука включает мотор, загудел станок — и пошла стружка из-под резца.

В горячих цехах гудят форсунки воздуходувок, портальные краны, перекрывая все стуки и лязги своим ноющим гулом, влекут ковши расплавленного металла. Споро и окладисто грохают подвластные малейшему движению опытной руки многотонные паровые молоты, разбрызгивая алую окалину и искры с кусков горячего металла.

Сквозь темные очки зоркие глаза и точные руки кузнецов отыскивают нужную форму детали, и она рождается, подвластная им, с каждым новым ударом гигантского молота.

Так в единую симфонию сливаются усилия трудовых людей, в этом гуле, лязге, в отсветах огня неутомимо творящих красоту жизни.

К девяти часам утра к армии рабочих присоединяется армия служащих.

В коридоре заводоуправления встречаются и здороваются люди с портфелями и папками. Без пяти девять хлопают двери, открываются шкафы и письменные столы, в кабинетах начальников секретари выкладывают утреннюю почту.

В планово-экономическом отделе заводоуправления, где разрабатывается производственный график завода, где подсчитываются итоги работы многотысячного коллектива, в девять часов начинают трещать арифмометры. Десятки русых, черных, седых и лысых голов склоняются над таблицами цифр. И, взглянув на эту картину, можно проникнуться уважением к этой области человеческого труда, где цифры, отражающие усилия всего заводского коллектива, также знают свой пафос.

Продвигаясь вдоль столов, мы останавливаемся перед тридцатипятилетней женщиной: она отодвинула арифмометр и внимательно вглядывается в цифры лежащей перед ней сводки. Еще раз подбивает на арифмометре итог и снова вглядывается, поднимается и идет к начальнику отдела. Это героиня фильма Елена Дмитриевна Соболева. По внешности это человек сдержанный и скромный — это первое, что можно заметить в ней. Однако во взоре ее есть холодноватая решимость, отличающая женщин сильных, привычных к одинокой трудовой жизни с ее малыми и большими невзгодами и способных преодолевать эти невзгоды.

Она входит за стеклянную перегородку и ждет, пока начальник отдела, дописав бумагу, поднимет на нее взгляд из-под очков. Они здороваются.

— Николай Николаевич, — говорит Соболева, — я еще вчера хотела поговорить с вами.

— Слушаю вас, — говорит Николай Николаевич и доброжелательно откидывается в кресле. — Присаживайтесь, Елена Дмитриевна.

— Ничего, — говорит Соболева, — я ненадолго.

Теперь можно понять, что она взволнована и с трудом сдерживает свое волнение.

— Николай Николаевич, у меня большие сомнения по поводу нашего годового отчета.

— То есть как «сомнения»? Что-то я не пойму. — В глазах Николая Николаевича светится сдержанная улыбка. — Давайте разберемся. Садитесь, пожалуйста, Елена Дмитриевна, садитесь.

Соболева садится на край стула и кладет перед начальником бумаги со столбцами цифр.

— Прямо скажу вам, — говорит она, — рука не поднимается подписать.

— Вон что! — Начальник снимает очки и начинает не спеша протирать их чистым носовым платком.

У него добродушные светлые глаза, и по глазам этим можно увидеть, что он нимало не встревожен заявлением Соболевой, но, как справедливый и внимательный начальник, вынужден уделить ей несколько минут своего внимания.

Не спеша протерев стекла очков, он затем надевает их и вглядывается в цифры. Соболева внимательно и напряженно следит за тем, как он просматривает цифры, мыча при этом:

— М-да... Тек-с... Нуте-с... Так... Ну и что же?

Он вновь поднимает взгляд на Соболеву, и в глазах его появляется жестоковатость и как бы даже порицание, что Соболева отвлекает его от дел без какой-либо видимой причины.

— Все верно, — говорит он. — Не вижу повода для ваших сомнений!

— Ну как же «верно»! — говорит Соболева, поднимаясь со стула и раскладывая перед начальником еще несколько бумаг с цифрами.

Она берет из стаканчика толстый синий карандаш и обводит кружками несколько итоговых цифр.

— Если исходить, — продолжает она, — из цеховых рапортичек за последний квартал, то получается, что в наших итоговых цифрах изрядные натяжки. Как-то уж очень смело округляем.

На переносье начальника появляются суровые морщинки.

— Так-так, интересно, — говорит он. — Нуте-с, и где же эти натяжки?

У Соболевой на щеках вспыхивают красные пятна, руки ее начинают вздрагивать.

— Как «где»? — волнуется она. — Пожалуйста. Вот исходные материалы четвертого и шестого цеха. Теперь обратимся к сводке. — Она вновь обводит кружками несколько цифр.

— Мда-а-а, — тянет Николай Николаевич, вглядываясь в исходные материалы. — Ну что ж, есть известное округление, совершенно допустимое в практике завода. Это не ново, практикуется не в первый раз. Вы меня просто удивляете, уважаемая Елена Дмитриевна!

— Нет, это вы меня удивляете, Николай Николаевич, — говорит Соболева, упрямо опуская голову, и становится очевидно, что этого человека не так-то легко сбить с позиций. — По-моему, мы с вами говорим на одном языке, а как-то не можем понять друг друга.

Начальник не спеша складывает бумаги, которые разложила перед ним Соболева, протягивает их ей и с холодноватым дружелюбием говорит:

— Вот что, уважаемая Елена Дмитриевна. Мы вас очень ценим, как серьезного, вдумчивого работника, но, право же, вы берете на себя иной раз совершенно несвойственные вам функции. Я понимаю, каждый работник нашего отдела должен входить в суть цифр, в их, так сказать, конкретное содержание. Однако есть некоторые моменты в практике отдела, которые стоят, так сказать, вне сферы нашей с вами компетенции, согласитесь с этим! Ну неужели вы думаете, что эти цифры появились случайно, вследствие недосмотра аппарата? Видимо, есть какие-то более важные основания для того, чтобы эти цифры сформировались именно таким образом. Вот так... — заканчивает он, улыбаясь, и внимательно через очки смотрит на Соболеву.

Теперь красные пятна со щек Соболевой опустились на ее шею, и даже в вырезе платья видно, как они проступили на ее груди.

— Вот как раз эти внешние влияния на цифры и кажутся совершенно неправомерными, — говорит она, сдерживая дрожь в голосе. — И я предупреждаю, Николай Николаевич, что документы по четвертому и шестому цеху я подписать не могу.

Наступает короткая пауза.

— Так, — произносит начальник отдела. — Как же прикажете поступить? Видимо, придется направить отчет по инстанциям без вашей подписи. Может, вы прикажете записать ваше особое мнение?

В голосе начальника прозвучала плохо скрываемая угроза. Соболева приняла этот вызов.

— Пожалуйста, запишите, — говорит она, и в голосе ее тоже зазвучал металл.

Это был уже своеобразный поединок.

— Не много ли на себя берете, уважаемая Елена Дмитриевна? — спросил Николай Николаевич вставая.

— Нет! — отрезала Соболева. — Ровно столько, сколько мне полагается по моей должности, как я ее понимаю, разумеется.

— Ваша воля, ваша воля, — быстро проговорил начальник и, опускаясь в кресло, добавил: — Простите, у меня срочная работа.

— Да, конечно, — как-то уже устало проговорила Соболева, повернулась и пошла было в отдел, но начальник окликнул ее.

— Вот что, товарищ Соболева, оставьте-ка мне эти документы.

— Если позволите, немного погодя, — сказала Соболева, и в голосе ее опять послышался металл. — Сейчас они мне еще понадобятся.

* * *

Уверенной походкой человека, привыкшего к опасной сутолоке литейной, Соболева идет вдоль шестого цеха к цеховой конторке. Теперь фигура ее кажется маленькой, хрупкой среди огромного цеха. Вот она идет под портальным краном, увлекающим вдоль цеха ковш расплавленной стали. На нее пышет зноем от свежих алосизых отливок по сторонам узкой тропинки, извивающейся между порожних и уже залитых форм. По пути она здоровается со многими знакомыми ей рабочими, — они вежливо снимают перед ней свои промасленные кепки.

* * *

Знатный бригадир литейщиков, совсем еще молодой человек, задерживает Соболеву на минуту, склонясь к ее уху, говорит ей что-то неслышное нам в грохоте цеха, она кивает ему и записывает несколько цифр на обороте цеховой сводки, которую все еще крепко сжимает в руке. Они расходятся. И в том, как они поговорили, коротко улыбнулись друг другу и пошли каждый по своему делу, не замечая окружающего их гула,

скрежета, лязга, вспышек пламени и томительного зноя, видно, что это люди одного трудового опыта, одной трудовой семьи.

Когда Елена Дмитриевна приближается к цеховой конторке, бессемеровская печь осыпает ее ураганом искр. Но Соболева не останавливается — она знает, что эти искры не принесут ей вреда. Она открывает стеклянную закопченную дверцу и входит в цеховую конторку.

Там за промасленным небольшим столом сидит мужчина почтенного вида, всем обликом своим бесконечно знакомый нам: в седых тяжеловатых усах, крупном подбородке, сивых нахмуренных бровях отложились черты многих поколений металлистов, их степенность, суровость и деловое спокойствие.

В конторке грохот цеха чуть приглушен стеклянной перегородкой, и мы можем слышать разговор Соболевой со сменным мастером Афанасием Маркеловичем Бубновым.

Афанасий Маркелович — уважаемое лицо на заводе, старый член партии, член бюро заводской партийной организации. Он входит во всю жизнь завода, справедливо считая завод своим домом, в котором ему до всего есть дело. Сам директор, товарищ Шмелев, побаивается резких критических замечаний старого мастера и при встречах с ним первый берется за шапку.

— С чем пожаловали? — говорит Бубнов, здороваясь с Соболевой, и, увидев в руках ее сводку, спрашивает: — Что же, только ушли от нас и уже напутали наши конторщики?

— Хорошо, если бы так, Афанасий Маркелович! — отвечает Соболева, присаживаясь рядом с мастером на узенькой скамейке. — А то из вашей сводки получается, что по шести основным позициям от десяти до семнадцати процентов недовыполнения.

— А оно так и есть, — говорит Бубнов, хмуро косясь на сводку. — И это, так сказать, не новость. О причинах, конечно, можно говорить и будем говорить. Такие причины есть — без причин, как говорится, никакого следствия не бывает.

И мастер вдруг широко улыбнулся этой своей немудреной шутке. Соболева тоже улыбнулась ему в ответ, и в этой ее улыбке отразились новые, еще неизвестные нам черты какой-то душевной удали с оттенком лукавства и юмора.

— Документ этот, — продолжает Бубнов, крутя между огрубелыми темными пальцами цеховую сводку, — отражает все верно. На то он и документ. Факты есть факты, и цифры есть цифры, — добавил он, помолчав, и тяжело вздохнул.

— Вот как вы, стало быть, верите цифрам? — проговорила Соболева, пристально глядя мастеру в лицо.

— А чему же еще верить, как не цифрам? — сказал Бубнов серьезно. — При социализме цифры — святая святых.

Соболева даже вздрогнула от этого простого замечания старого рабочего человека.

— Как вы это прекрасно сказали! — быстро произнесла она, и опять лицо ее осветилось смелой и ясной улыбкой.

— Да это не я сказал, — как-то даже неохотно проговорил Бубнов. — Это товарищ Ленин сказал. Так и выразился: «Социализм — это учет». А вы разве не знали?

— Нет, это я знала, конечно, — сказала Соболева вставая.

* * *

Во втором этаже заводоуправления, шестью окнами на улицу, расположен кабинет директора завода товарища Шмелева. Рядом с кабинетом — приемная из двух комнат. В первой комнате — секретариат, где сидят две почтенного вида уже немолодые женщины. А во второй комна-

те, примыкающей непосредственно к кабинету, помещается помощник товарища Шмелева, сравнительно еще молодой человек с лицом холодноватым и даже непреклонным, одетый в хороший штатский костюм. Подражая своему начальнику, он не держит на столе ничего лишнего.

По соседству с большим столом — малый, на котором установлено не менее шести телефонов.

На столе загорелась лампочка. С достоинством, без излишней поспешности товарищ Януков — помощник директора — смахнул своей хорошо вымытой рукой невидимые пылинки с раскрытой папки, еще раз взглянул в столбцы цифр годового отчета, закрыл папку и упругой, верной походкой направился к двери директорского кабинета. Он открыл дверь, не производя лишнего шума, чтобы не привлечь внимания директора, но держал при этом голову так прямо, что сразу можно было понять: это человек, знающий себе цену.

В глубине обширного кабинета, прямо против двери, покоился стол директора, просторный, прочный, на массивных полированных тумбах. Справа, вдоль окна, протянулся длинный стол для заседаний, покрытый идеально чистой зеленой скатертью. Все в этом кабинете было солидно и основательно и полностью гармонировало с обликом самого директора Ивана Васильевича Шмелева, мужчины средних лет и той наружности, которая показывала человека, знающего свое дело и совершенно уверенного в своих достоинствах. Перед ним на столе, отражая жизнерадостный солнечный луч, золотился в стакане крепкий чай с толстым куском лимона. Рядом — сухое печенье на тарелочке и раскрытая коробка папирос. Директор не поднял взгляда на своего помощника. Они хорошо сработались, и директор знал, что в руках у его помощника годовой отчет завода, который он ожидал сейчас, чтобы просмотреть, подписать и лично отвезти в главк.

Януков положил перед патроном отчет, и Шмелев, косясь на папку, с удовольствием отхлебнул большой глоток вкусного крепкого чаю.

— Ну-с, — сказал он затем, коротко взглянув на Янукова, — посмотрим, как это выглядит в общем и целом! — И, перелистывая холеными белыми пальцами страницы объемистой папки, склонился над отчетом.

Януков глазами, не выражающими какого-либо душевного движения, смотрел на полный затылок директора. Но когда директорская рука перевернула пятнадцатую страницу отчета, Януков чуть наклонился и негромко проговорил:

— Тут любопытный курьез с одной подписью. Плановик Соболева отказалась подписать этот документ.

Директор не спеша поднял взгляд на помощника и, помолчав, спросил:

— То есть как «отказалась»?

Януков сделал выразительный жест руками, обозначающий, что это небывалое нарушение установленного порядка не могло быть ни предусмотрено им, ни своевременно устранено.

Директор, все так же не спеша, всем корпусом повернулся в кресле к селектору и нажал одну из многочисленных кнопок. В слуховой трубке послышался голос Николая Николаевича Рыбакова, начальника планового отдела.

— Здравствуйте, — сказал директор микрофону, стоящему перед ним на столе. — Зайдите-ка ко мне. — И движением руки разъединился с плановым отделом. — Интересные новости у нас на заводе! — говорит он затем, ни к кому не обращаясь, но Януков почел за благо осклабиться. — Что же это за отчаянный плановик такой у нас завелся, который ревизует всю работу завода? А?

— Некая Соболева, — сказал Януков.

— Соболева? Не помню. Давно работает?

— Лет восемь. Она работала плановиком шестого цеха, в прошлом месяце переведена в управление...

— А, припоминаю... Стало быть, выдвинули! — усмехнулся Шмелев.

* * *

В это время в плановом отделе перед Соболевой стоял начальник отдела и говорил ей:

— Мне сейчас придется как-то объяснить ваш поступок Ивану Васильевичу. Он вызывает меня, и я не сомневаюсь, что именно по этому поводу. В последний раз прошу вас как товарищ и как ваш руководитель отказаться от вашей бессмысленной затеи... Вы меня простите, Елена Дмитриевна, но я вас решительно не понимаю.

Он старается говорить негромко, чтобы не привлечь всеобщего внимания, но, как на зло, арифмометры в это время прекратили свою трескотню и за соседними столами легко можно расслышать разговор начальника с подчиненной.

— Вы напрасно все это мне говорите, Николай Николаевич, — отвечает Соболева, не отрывая глаз от столбцов цифр. — Я специально ходила в цех, сверила все еще раз, и поверьте мне, что спрятать недовыработку все равно не удастся. Рабочие не позволят.

— Да никакой недовыработки нет. Цифры округлены за счет задела будущего квартала. Это делают все заводы! — срывается начальник планового отдела.

Теперь он уже не следит за своим голосом или голос не подчиняется ему, и весь отдел слышит, как громогласно обсуждается то секретное, известное всем и всеми замалчиваемое, что может стать преступлением и может быть сглажено, затушевано, завуалировано волей людей, решивших обойти закон.

Для сотрудников планово-экономического отдела эта борьба полна глубокого жизненного смысла. За этими цифрами они видят премию, честь завода, его славное имя и авторитет. И все, делая вид, что продолжают работу, напряженно вслушиваются в разговор у дальнего стола, откуда обычно доносилось только ровное потрескивание арифмометра.

Николай Николаевич вытер вспотевший лоб.

— Вы своим упорством бросаете тень на весь коллектив завода!

— Нет уж, извините, — вдруг побледнев, выпрямляется Соболева. — Это уж вы скорее бросаете тень!

Две молодые сотрудницы отдела, подруги, сидящие рядом, напрягают свой слух до предела. Одна из них, веснушчатая, сильно завитая девушка, пожала узкими плечиками и прошептала:

— Возмутительно! Тоже что-то изображает. Я всегда говорила, что она склочница и карьеристка...

— Хочет свою принципиальность показать, — усмехнулась другая с гладко причесанными волосами и унылым, анемичным лицом.

Против них сидит старый глуховатый инженер-плановик, человек крайне любопытный и поэтому вдвойне страдающий от недостатка слуха.

— Что она ему сказала? — шипит он, вытягивая длинную шею с большим кадыком.

— Не хочет подписывать отчет шестого цеха, который вы вчера подработали.

— Почему не хочет? — удивился плановик.

— Хочет свою принципиальность показать, — повторила девушка с анемичным лицом.

— Какая же тут принципиальность? Там все верно, — испуганно моргая белесыми ресницами, проговорил инженер. — Я согласовал с Николаем Николаевичем...

— Но вот тем не менее, — громко сказала девица в кудряшках.

— А что говорит Николай Николаевич? — снова спросил инженер и опять весь вытянулся к девицам, ожидая ответа.

— Он говорит, что это возмутительно.

— Правильно, — удовлетворенно откинулся на своем стуле старый плановик. — Именно возмутительно! Ставить под сомнение работу товарищей по коллективу... Как вы находите?

— Карьеристка! — сказала девушка в кудряшках. — Выскочка и карьеристка! Я всегда говорила.

— Что вы сказали? — вытянулся к ней старичок.

Но девица уже не ответила, так как в это время мимо них быстро прошел, хмурясь и покашливая, сам Николай Николаевич, начальник планового отдела. И арифмометры дружно защелкали.

Когда за Рыбаковым захлопнулась дверь, все арифмометры, как по сигналу, снова смолкли. Теперь все взоры обратились к Соболевой, которая одна продолжала работать.

Нельзя сказать с уверенностью, что она видела цифры, которые пыталась сложить и помножить, так глубоко была она взволнована разговором со своим начальником. Сейчас все силы она сосредоточила на том, чтобы не обнаружить этих своих чувств перед десятками пытливых глаз, направленных на нее.

— Можно только удивляться терпению Николая Николаевича! — проговорила пожилая полногрудая дама с усиками.

— Товарищ хочет выделиться на общем фоне, — сказал совсем издалека сухощавый, желчного вида человек, иронически блеснув на Соболеву квадратами пенсне.

— Зачем так воспринимать? — вмешалась в разговор еще молодая девушка, сидевшая у большого окна, в которое виден был заводской двор со всем неустанным, кропотливым трудом.

Видимо, слова вырвались помимо ее желания, так как она даже приподнялась на своем месте от этого внезапного душевного порыва. Руки ее задрожали, и на глаза навернулись слезы.

— По-моему, Елена Дмитриевна благородно поступила, раз она видит и раз она уверена... Имеет право. Нам даже в институте объясняли, что мы имеем право...

— Кто это — вы? — холодно оборвала дама с усиками.

— Мы — плановики, — сказала девушка, сверкнув на нее полными слез глазами.

— Ах вы, плановики, — усмехнулась дама. — Вы, голубушка, еще не плановик, а дитя. И что вы можете знать о нашем заводе, если вы здесь без году неделя? В вашем положении разумно помолчать!

Подруги фыркнули за своими столиками. Демонстративно затрещали арифмометры.

— Я не за тем пришла на завод, чтобы молчать, — сказала девушка.

И в голосе ее послышалось нечто такое, что заставило Соболеву поднять глаза от двоившихся, прыгающих столбцов цифр и посмотреть на свою юную защитницу.

Взгляды их встретились, и Соболева слабо улыбнулась девушке. Та вспыхнула и, не имея более сил сдержать слезы, рванулась к своей маленькой сумочке за платком.

— Что ж тут плакать? — спросила Соболева. — О чем?

Она поднялась со своего места и, вполне уже владея собой, спокойно прошла среди своих сослуживцев к столику молодой девушки, стала гладить ее по голове, склонясь к ней, как мать к своему ребенку, повторяя при этом:

— Ну, полно, полно! О чем вы, право?

— Какие нежности при нашей бедности! — сказала девица с анемичным лицом.

— Простите, что вы сказали? — спросил любопытный старичок.

Но девица только отмахнулась.

* * *

В кабинете директора Рыбаков стоял перед разгневанным начальством.

— Что же получается? — говорил директор, глядя мимо начальника планового отдела, куда-то в окно. — У вас в отделе, повидимому, анархия! Вы, уважаемый, видимо, своеобразно понимаете принципы советской демократии и свои служебные обязанности. Так у вас каждый плановик начнет управлять заводом. Что же, может, товарищ Соболева сядет на мое место? Такого желания она не изъявляла?

— Нет, — сказал совсем растерявшийся Рыбаков.

— Что «нет»?

— Я в том смысле, что она вообще-то человек очень скромный.

— То есть как это «скромный», если она ставит под сомнение работу своего руководства? Это что же выходит, что мы с вами шарлатаны какие-то? Вы меня извините, товарищ Рыбаков, я вас просто не понимаю. Как вы можете терпеть?

— Раньше как-то за ней ничего подобного не наблюдалось. Так она человек трудолюбивый, деятельный... Завод даже отмечал ее, если вы помните, в позапрошлом году.

— Нет, этого я не помню, — сказал Шмелев и нервно помешал ложечкой в стакане. — Ну, стало быть, зазналась. Надо уметь оборвать, поставить на свое место. На то мы вас и выдвигали начальником отдела. А вы там развели у себя какой-то институт благородных девиц! — И в голосе директора послышались первые громовые раскаты. Казалось, даже стекла задребезжали в ответ.

Николай Николаевич втянул голову в плечи.

— Садитесь! Что вы стоите? Я вас не съем... Что же вы намерены делать?

— Можно отправить отчет без этой подписи. В конце концов, это ничего не меняет.

— Ну, голубчик, вы, я вижу, не политик, — усмехнулся директор, опускаясь в свое кресло. — Не знаю, как вас, а меня учили, что документы должны быть безупречными. — Помолчав, он хмуро спросил: — товарищ Павлов уже ознакомился с отчетом?

— Нет еще, — кашлянув, отвечал Рыбаков. — Только успел подготовить для вас единственный экземпляр.

— Подготовить! — холодно усмехнулся директор. — Благодарю вас за такую подготовку. А что Павлов, не проявлял интереса?

— Просил подготовить к вечеру.

— Так, — протянул директор. — Предвижу осложнения.

— Ну, с товарищем Павловым вы, я думаю, договоритесь, — попытался улыбнуться Рыбаков.

— Да? Вы в этом уверены? — всем корпусом повернулся к нему директор. — Вы, голубчик, недооцениваете товарища Павлова, между тем, по моим наблюдениям, он мужчина вполне самостоятельный.

— Нет, я не в том смысле... — забормотал Николай Николаевич.

— Ну вот что, — прервал его Шмелев, — попытайтесь-ка вы все-таки урезонить эту вашу протестантку. Я бы сделал это сам, но вы понимаете, что мне это неудобно.

— Понимаю, — кивнул Рыбаков.

— Да, вот именно неудобно. Так что уж вы проявите инициативу.

И, давая понять, что разговор окончен, директор нажал кнопку

звонка, вызывая своего помощника. Товарищ Януков тотчас появился в кабинете.

— Позвоните в главк по своей линии и сообщите, что отчета сегодня не будет. Технические задержки.

— Есть! — проговорил Януков и растворился.

* * *

Елена Дмитриевна возвращалась домой усталая, как никогда. Она не заметила, как прошла всю дорогу от автобусной остановки до дома, машинально ответила на несколько приветствий и очнулась только во дворе, где услышала знакомый басок пятнадцатилетнего сына Кости, который сейчас посреди двора увлеченно подбрасывал ногой жестяную банку. Елена Дмитриевна испытывала непонятное отвращение к этой игре, и обычно Косте попадало за нее. Но на этот раз Елена Дмитриевна устало взглянула на него, сказала только: «Костя, иди сбедать» — и пошла в парадное.

Прыгая через три ступеньки, Костя догнал ее уже у самой двери. Он повис на ее плечах и стал целовать в щеки.

Когда он оставался наедине с матерью, то был с ней нежен; когда же он был вместе с товарищами, появление матери всегда вызывало в нем своеобразный протест: он становился замкнутым, отвечал односложно, а иногда даже грубо.

Сейчас, счастливый тем, что мать не бранила его за игру в банку, разгоряченный, возбужденный, он громко, взасос целовал ее в щеку все время, пока она звонила и пока открыли дверь.

— Ну полно тебе! — сказала Елена Дмитриевна и, погруженная в свои мысли, отстранила сына.

При иных обстоятельствах она никогда бы не сделала этого, так как дорожила нечастыми приступами костиной нежности.

Дверь им открыла Мария Андреевна, мать Соболевой и бабушка Кости. Это была женщина в возрасте уже более шестидесяти лет, почти совсем седая, несколько полная, но еще бодрая и деятельная — бабушка и мать, похожая на миллионы и миллионы наших пожилых женщин, готовая до глубокой старости бескорыстно и самоотверженно трудиться ради своей семьи. Она сразу увидела по лицу дочери, что у нее неприятности, но из прирожденной корректности не стала расспрашивать ее тотчас.

Квартира, в которой жила Елена Дмитриевна, состояла из двух маленьких комнат и кухни. Одна называлась «столовая», хотя в ней стояли также кровати Марии Андреевны и Елены Дмитриевны, другая — «детская».

Дочка Елены Дмитриевны, девочка двенадцати лет, вышла из детской потягиваясь. Она делала уроки, руки ее были в чернилах. Она подбежала к матери и тоже стала целовать ее в щеки, в глаза, в нос. Мать, по привычке лаская детей, думала все о своем, и дети тотчас почувствовали это и несколько озадаченные отошли от нее, рассматривая ее всю, как бы желая по внешнему виду понять, что же случилось.

Елена Дмитриевна мыла руки, старательно намыливая их и как бы все стараясь отмыть с них что-то. А Катя стояла около нее с полотенцем.

— Ты что, мама? — спросила она.

— Я? Ничего, детка, — сказала Елена Дмитриевна и, вытерев руки досуха, пошла в столовую.

— Что было сегодня в школе? — спросила она, стараясь быть естественной и без желания принимаясь за суп.

— Получила сегодня четверку по географии. Могла бы получить пятерку...

— Но получила четверку, — закончила мать.

— Я не сразу ответила, а она придралась.

— Как «придралась»? — Что-то в слове «придралась» задело Елену Дмитриевну. — Как «придралась»? — спросила она снова и строго, даже холодно поглядела на дочь. — Сама плохо выучила, а хочешь свалить на учительницу. Нехорошо!

— Нет, мама, я хорошо выучила.

— Если бы хорошо выучила, то и была бы у тебя пятерка, — сказала мать, уже овладев собой, и совсем по-доброму улыбнулась дочке.

Катя перевела дыхание, все также внимательно вглядываясь в мать, стала есть суп.

— А что ты думаешь, мама, учителя не придираются? — заговорил Костя. — Еще как придираются! Есть учителя справедливые, а есть совсем несправедливые. Вот у нас в пятницу физик сам все напутал, а потом ни с того ни с сего психанул. А нам же и попало.

— Что ты сказал? — спросила мать, опуская ложку.

— Я говорю, физик все перепутал, а потом ни с того ни с чего навалился на класс.

— Почему ты так говоришь? Я не желаю слышать от тебя подобных выражений! Я не желаю, чтобы мой сын употреблял какие-то бандитские словечки!

Обычно Елена Дмитриевна никогда не повышала голоса. Это было неписаным законом, который еще при жизни отца крепко утвердился в этой семье. Костя побледнел, испуганно моргая глазами. Мать встала и пошла прочь из комнаты.

— Правильно, — сказала Катя. — Так тебе и надо!

Имея натуру отзывчивую и пылкую, Катя поднялась и последовала за матерью.

Елена Дмитриевна стояла в детской перед письменным столом и монотонным, усталым движением терла лоб. Катя хотела было подойти к ней, но мать повернулась и, уже овладев собой, сказала:

— Ты что, Катя? Иди, ешь суп.

— А ты?

— Не хочется... Я устала сегодня.

Катя на цыпочках вышла из комнаты, а мать, подпершись ладонями, стала смотреть на стол, испещренный чернильными пятнами, разрисованный фигурками, исписанный цифрами.

* * *

Вечером, когда детей уже уложили в постель, по давно сложившейся традиции Елена Дмитриевна сидела на постели матери и, расчесывая волосы на ночь, неторопливо беседовала с ней. У этих двух женщин всегда находилось, о чем поговорить: трудовая жизнь, которую Елена Дмитриевна узнала с ранних лет, крепко сблизила ее с матерью. Обычно она доверительно рассказывала ей о заводских делах, а мать в свою очередь рассказывала о детях, о соседях, обо всех, даже незначительных событиях дня.

Сегодня разговор не клеился. Елена Дмитриевна отвечала матери односложно, а иной раз и невпопад.

— Что ты, Лена? — спросила мать, вглядываясь в лицо дочери.

— Я собой недовольна, мама, — заговорила Елена Дмитриевна. — У меня на заводе сегодня вышла большая неприятность...

— Да что ты?

— Да, да, мама. Не хочу от вас скрывать. Не знаю еще, чем все это кончится.

— Зачем же ты так, Лена?

— Что «зачем», мама?

— Опять, наверное, впуталась не в свое дело.

— Нет, мама, в свое. Вот уж совершенно в свое.

— Ну как же другие-то люди умеют ладить и с начальством и с сослуживцами? А ты все напрямки! Так с людьми не проживешь, Лена: ведь у каждого своя амбиция.

— Нет, мама, тут дело не в амбиции, а в простой честности... Неужели вы против честных поступков?

— Ну что ты только говоришь, Лена! Кажется, ты меня знаешь!

— Ну так вот... Я вообще не об этом, мама, я совсем о другом. Вот сейчас сижу и думаю, что вмешаться-то вмешалась, а до конца ведь дела не довела. Об этом я как раз и думаю.

Мать с глубокой тревогой посмотрела на дочь, зная, что в голове ее сейчас созревает какое-то решение, ни повлиять на которое, ни изменить которого она уже не может.

И в самом деле, Елена Дмитриевна поднялась и потянулась за одеждой.

— Ты что, Лена? Спать надо ложиться.

— Нет, мама, я пойду на завод.

— Зачем?

— Пойду в парторганизацию. Так нельзя оставить.

Мать хотела было возразить, но слова не слетели с ее губ. Она только прошептала что-то. Мать понимала, что дочь ее, коммунистка, пришла к такому важному решению, в которое она, простая домашняя хозяйка, не может и не должна вмешиваться. И, достав из-под кровати туфли дочери, молча поставила перед ней.

* * *

Здание заводоуправления было погружено в темноту, светились только два или три окна в разных этажах. Вахтер не сразу пропустил Елену Дмитриевну, так как у нее не было ночного штампа на пропуске. Но он узнал ее и, подумав немного, все же пропустил.

Вот она идет по коридору, такому пустынному и незнакомому сейчас, в эти ночные часы. В глубине через полуотворенную дверь падает свет. Помедлив секунду, Елена Дмитриевна открыла дверь и вошла в кабинет парторга.

Эта обширная пустоватая комната была слабо освещена лампой, стоящей на письменном столе. За столом сидел рослый человек в пальто, накинутом на плечи, так как в комнате было прохладно. Перед ним лежал годовой отчет завода. Он неторопливо перевернул страницу и, услышав шаги, поднял глаза.

— Здравствуйте, товарищ Павлов, — сказала Елена Дмитриевна, останавливаясь в нескольких шагах от стола и стараясь умерить дыхание.

Парторг поднял абажур и близоруко прищурился на вошедшую.

— Здравствуйте, — ответил он, неопределенно улыбаясь. Видимо, он не сразу узнал Соболеву: организация завода была многочисленной, и парторг ЦК не мог достаточно хорошо знать всех в лицо. Однако, вглядевшись, он узнал Соболеву и, приподнявшись, протянул ей руку.

— Здравствуйте, товарищ Соболева! Что случилось! Садитесь, пожалуйста.

Елена Дмитриевна опустилась в кресло, стоявшее перед столом. Кресло было старое, изрядно продавленное. Видно, что в этом кресле успели посидеть тысячи людей в рабочей одежде — поручни были заметно промаслены. И вот теперь здесь сидела Елена Дмитриевна Соболева и не знала, как начать свой разговор.

— Слушаю вас, — внимательно и осторожно проговорил Павлов.

Он видел, что женщина сильно взволнована, и голосом и манерой обращения хотел успокоить, ободрить ее. Елена Дмитриевна поняла это его движение и коротко, благодарно взглянула на него.

— У меня большие сомнения, товарищ Павлов, по поводу нашего годового отчета... Если вы помните, я работаю в плановом отделе экономистом.

— Да, помню, — сказал Павлов и положил руку на отчет, лежавший перед ним. — В чем же ваши сомнения?

— По-моему, у нас в отчете большие натяжки. Завод в последнее время работает неровно, некоторые цехи отстают, и заводской актив знает это... Но не то мирится, не то старается обойти... А вот сегодня я столкнулась с прямым извращением фактов... Наш отчет не отражает действительного положения вещей... Нет, не отражает.

Волнуясь, Елена Дмитриевна подвинулась в кресле ближе к столу. Внимательно вглядываясь в ее лицо, Павлов также сделал к ней ответное движение.

— Видите ли, мне, как плановику, все это очень видно и просто иной раз... ну, как бы сказать... я не могу так безразлично относиться. Я на заводе не первый год, да даже, если бы первый год... Дело тут, конечно, не в этом...

— Вы не волнуйтесь, товарищ Соболева, я очень хорошо понимаю то, что вы говорите. Очень хорошо понимаю.

— Вот именно тут надо понять! — говорит Соболева, нервно потирая пальцы. — И сегодня, когда мне сказали, что я суюсь не в свое дело и, видимо, заподозрили меня в чем-то... в карьеризме, что ли...

— Кто заподозрил?

— Не в этом дело. Это не важно... Может быть, мне показалось... Но я не могла успокоиться, хотя и старалась взглянуть объективно... старалась даже отвлечься. Но не могла... И, вот видите, пришла к вам... Вы меня простите, товарищ Павлов, надо что-то предпринять. Неудобно перед рабочими — они тоже понимают и ждут, пока вмешается парторганизация. Ведь на нас, на коммунистов, всегда смотрят и ждут первого слова... Почему же мы должны молчать? Ну пусть я не руководящий работник, рядовой, но разве в этом дело?

— Конечно, не в этом, — тихо проговорил Павлов.

— Разве я должна закрывать глаза, ничего не видеть?.. А если я вижу, как же я могу молчать?.. У меня это как-то не укладывается... Я не подписала отчет, и мне показалось, что это и выражает... ну, что ли, мой протест. Но потом я подумала, что смогут обойтись и без подписи, как-то объяснить, и поэтому я решила обратиться прямо к вам. Тут надо действовать, а не отстраняться. Да, вот именно, действовать.

Соболева смолкла. Павлов перевел дыхание, и теперь только стало ясно, с каким напряженным вниманием он слушал Соболеву.

— Что ж, — сказал он, — вы правильно поступили, и я не могу не похвалить вас за то, что вы мне сейчас сказали...

— Вероятно, мне придется уйти с завода...

— Это неверно.

— Ну, как неверно? Я же не маленькая девочка. Немного знаю жизнь и знаю, что уйду... Сегодня я это очень хорошо поняла...

— Нет, нет, вот это уж вы говорите неверно. Что ж, вы одна на заводе, что ли? А как же организация? А мы на что? — И он сделал свободный, широкий жест, который содержал в себе одновременно и товарищеский юмор и большую человеческую силу.

Теперь Елена Дмитриевна впервые нашла в себе силы вглядеться в лицо Павлова. Это было спокойное, очень простое, но по-своему красивое лицо. Красота его таилась в доброй, сердечной складке рта, естественном и доброжелательном взгляде светлых глаз, в высокой и прямодушной линии лба. Конечно, перед ней сидел прекрасный человек, и то, что он сказал сейчас, было именно то, ради чего Елена Дмитриевна стремилась ночью через всю Москву сюда, в эту комнату, к этому человеку.

— Я отлично понимаю, что вступать в борьбу по такому вопросу не так-то уж просто.

— Почему? — подняла на него глаза Соболева. — Пожалуй, куда труднее было бы молчать и мучиться.

— Хорошо, — сказал Павлов. — Хорошо. — И, помолчав, продолжал: — Я тоже смотрел отчет. Мне сказали, что вы не подписали сводку по шестому цеху. Но этот случай, разумеется, только часть того общего, что на заводе, несомненно, есть. До вас у меня как раз сидели представители цехов, и мы с ними это обсуждали. И дело не только в том, что у вас хватило мужества противостоять очковтирательству и фальши, тут важно, что рядовые работники чувствуют себя хозяевами завода. Значит, есть коллектив, а вы говорите: «Уйти с завода», — сказал Павлов, поднимаясь и подходя к окну. — Разве для вас это было бы так просто?

— Нет, — сказала Елена Дмитриевна, —для меня это было бы очень тяжело...

— Любите завод?

— Конечно, люблю. Привыкла. Я ведь все время в цехе работала, по роду своей работы связана с цехом, так что не только в конторе сижу.

— Да, да, — проговорил Павлов, — я знаю. Красивый завод, правда?

— Да...

Соболева тоже поднялась со своего места. Они вместе стояли у окна. Через окно видны были корпуса завода, то и дело озаряемые отсветами горячего шлака. Под самым окном, тонко свистя, в целом облаке пара маленький паровозик тянул длинный состав груженых платформ.

— Нет, — сказал Павлов, — вам, конечно, с завода уходить не надо. Вы на заводе свой человек, — и дружески протянул Соболевой руку.

* * *

На другой день Павлов сидел в кабинете директора. Лицо его было, как всегда, спокойно. Но директор, человек опытный, правильно расценивая самый факт такого раннего появления Павлова у него в кабинете, ждал трудного разговора. Он не спешил начать его, и Павлов заговорил первым.

— У нас в парторганизации товарищи выражают сомнение по поводу последнего отчета.

— Какие товарищи? — сразу же принимая бой, в упор спросил директор.

— Ну как «какие»? Рабочие, служащие. В данном случае не важно, кто поднимает этот вопрос. Важно, что вопрос имеет под собой почву.

— А может быть, и нет? — уклончиво отозвался директор, под усмешкой стараясь скрыть проступающее волнение.

— Я сам смотрел отчет, сверял с исходными цифрами, и у меня такое же впечатление.

— Вон как? Ну что же, — директор решил действовать напрямик, — известное округление цифр, несомненно, есть. Но у нас есть также и основания для этого, скажем, задел первого квартала.

— Это никогда не было основанием, — все так же негромко проговорил Павлов, но лицо его стало жестким и упрямым. — И вы это отлично знаете, Иван Васильевич. За такое округление сурово наказывают, квалифицируя его, как очковтирательство, простите меня за резкость.

— Нет, почему же, почему же. — Директор встал. — Я привык разговаривать прямо.

— Вот именно, — улыбнулся Павлов. — За тем я и шел к вам.

Директор подошел к двери и, открыв ее, сказал в приемную:

— Я буду занят разговором с товарищем Павловым. Хорошо, если бы нам никто не мешал.

— Ясно, — послышался из-за двери голос Янукова.

— Ну, слушаю, — сказал директор, возвращаясь на свое место. — Интересно, интересно! — И он положил на стол свои белые опрятные руки.

— Цифры цеховых сводок, — заговорил Павлов, — отражают действительное положение вещей, которое нам, по-моему, не следует прятать ни от заводского коллектива, ни от руководящих организаций. Последнее время завод работает неровно, а проще говоря, плохо. По основным видам продукции мы недотягиваем и перекрываем за счет второстепенных. Это очевидно из сводки. И с нас за это спросят.

— На это есть свои причины, которые вы, как парторг, должны бы знать. Их может не знать какой-нибудь там плановик, любитель сенсаций и разоблачений, а вам, как человеку опытному и сведущему в наших делах, следовало бы разбираться в этих вопросах.

— Вот я и разбирался, — сказал Павлов. — Причем, не скрою от вас, разбирался не один, мне помогли, и мы пришли к выводу что руководство не обеспечивает ритмической работы завода.

— Вот как? Стало быть, у вас и решение уже созрело?

— Ну, решать буду не я, — сказал Павлов. — Но мнение у меня, несомненно, есть. Что же касается плановика, то если вы имели в виду Соболеву, она поступила верно.

— Стало быть, и по этому вопросу вы уже составили мнение?

— Разумеется, и по этому вопросу составил.

— Так, — сказал директор, выходя на середину кабинета. — Так!.. Стало быть, вы находите правильным сколачивать некий блок, направленный против руководства завода? Это что-то новое в деятельности нашей партийной организации. Однако я должен вас разочаровать: к вашему сведению, я не делаю секрета из отдельных трудностей, которые переживает наш завод, и думаю, что меня отлично поймут в главке. И вся ваша затея, товарищ Павлов, направленная на дискредитацию дирекции завода, даже при поддержке такой могучей силы, как товарищ Соболева, едва ли принесет вам ожидаемые результаты. — Директор гордился своей выдержкой, но на этот раз она начала изменять ему. — И неизвестно, — проговорил он, неожиданно для себя резко повысив голос — неизвестно еще, товарищ Павлов, как посмотрят наверху на этот ваш, извините меня, демарш! Вас не для того прислали на завод, чтобы вы здесь сколачивали, так сказать, оппозицию! И найдутся люди, которые укажут вам ваше место...

— Погодите, погодите, — сказал Павлов, попрежнему неторопливо и негромко, что особенно сейчас раздражало директора. — Не стоит браться словами. Ведь речь идет не о вашем личном авторитете, на который, поверьте, никто не посягает, а обо всем заводе, о его хорошей работе, в которой заинтересован и заводской коллектив и государство. Дело очень ясное.

— Вот именно, дело очень ясное! И поэтому, как ни приятно мне беседовать с вами, уважаемый Андрей Николаевич, я, с вашего позволения, беру отчет и еду с ним в главк, где меня уже ожидают. Задерживаться более не нахожу возможным и прошу меня извинить.

Говоря это, директор громко щелкнул кнопкой на папке с отчетом, взял папку чуть дрожащей рукой и, встав из-за стола, направился к вешалке, где висело его хорошо отутюженное пальто.

Спокойно наблюдая все эти действия директора, Павлов тоже поднялся и, направляясь к двери, сказал:

— Право, товарищ Шмелев, вы сейчас, на мой взгляд, совершаете ошибку, которая, впрочем, объясняет многие другие ваши ошибки. Так не решаются подобные вопросы. Нельзя игнорировать факты и мнение коллектива. Элементарный закон нашего общества.

— Поучите, поучите! — говорил директор, теперь уже прыгающими от гнева губами. — Поучите дурака! Где нам, серым людям, разбираться во всех этих тонкостях?!

— Ну что ж, и поучим, — сказал Павлов, задерживаясь в дверях.
— Посмотрим, кто кого поучит! — хрипловато проговорил Шмелев, опережая парторга и перед самым его носом громко хлопнув дверью.

* * *

По тому, как Шмелев захлопнул дверцу своей машины, ясно было, что гнев его еще не остыл. Усевшись рядом с шофером, он сказал:
— Ну, тип!
Шофер, видимо, привык к этим мыслям вслух и, будучи дисциплинированным человеком, спокойно ожидал указаний начальника.
— В главк, — сказал Шмелев, уселся поплотнее и, погруженный в свои мысли, стал смотреть перед собой, не видя ни улиц, ни пешеходов, ни машин, которые они обгоняли.
За последние годы он привык к тому, что обстоятельства жизни подчинялись ему. Более того, он был избалован удачами. Однако на этот раз, как ни старался он сохранить спокойствие, чувство уверенности оставило его, и это раздражало еще больше.
Машина шла быстро, гудя на поворотах, обгоняя другие машины, смело поворачивая в переулки. Было холодно, и из выхлопной трубы за машиной хвостом стлался горячий отработанный газ. Если бы взглянуть сейчас на важное и сердитое лицо Шмелева, а затем на этот пар, вырывавшийся из выхлопной трубы, может показаться, что это хвост самого Шмелева, который он в гневе своем распустил по улице.
На полдороге Шмелев передумал и изменил маршрут.
— Вот что, — сказал он, — сперва на Солянку заедем.
Водитель, видимо, хорошо знал адрес, так как тотчас же повернул в переулок налево, и вскоре машина остановилась перед старым одноэтажным домиком с четырьмя окнами на улицу. Шмелев тяжело вылез из машины и, глядя себе под ноги, прошел в калитку.
У Ивана Васильевича Шмелева была «вторая» жизнь. Нельзя сказать, чтобы у него была вторая семья, так как женщина, жившая в маленьком домике в переулке, менее всего могла составить чью-либо семью. Подруги и друзья называли ее Женей, хотя возраст ее далеко уже перешагнул тот предел, когда человека принято называть только по имени. Шмелев познакомился с ней года два назад и легко добился ее взаимности.
Женя была ни умна, ни образованна, не умела трудиться и не имела никаких особых привязанностей или интересов в жизни. Но тем не менее, желая хорошо, то есть удобно и комфортабельно жить, она все силы своего крошечного ума, всю энергию эгоистической натуры, весь свой мелочный житейский опыт обратила на то, чтобы удачно выйти замуж. На скудные средства, которые она добывала различными и не всегда безупречными способами, Женя умела быть «шикарной», по определению подруг. Она знала несколько ходовых острот, мужественно голодала в пользу лишней пары тонких чулок и, смеясь, показывала довольно соблазнительные ямки на щеках. А иногда произносила какую-нибудь загадочную фразу, за которой влюбленные в нее мужчины угадывали глубокую натуру.
Конечно, она не могла любить Шмелева сколько-нибудь серьезно, как не могла любить что бы то ни было и кого бы то ни было в окружающей ее жизни. Она любила только себя и видела в Шмелеве возможного мужа, которого должна была последовательно и терпеливо отбить у его семьи.
Шмелев заезжал к Жене, отрывая время от рабочих часов, и сам того не замечая, растрачивал на эту пустую и дурную женщину то доброе и хорошее, что он должен был отдавать своей семье, своим друзьям, своей работе. Пройдя через низкую, неопрятную, плохо подметенную кухню, Шмелев шагнул в темный коридорчик и, нащупав знакомую дверь, постучался.

— Да, — послышался из-за двери женин голос.

Шмелев вошел и увидел Женю на том месте, где он всегда ее находил, то есть на маленькой продавленной кушетке. На плечи ее был накинут пуховый платок, она раскладывала пасьянс.

— А я как раз гадала, — сказала Женя поднимаясь, — приедешь ты сегодня или нет.

— И что же вышло? — спросил Шмелев, подставляя губы для поцелуя.

— Вышло, что не приедешь, — сказала Женя и поцеловала его.

— А я как раз приехал. — Шмелев уселся рядом с ней на кушетку.

— Ну, снимай пальто, — сказала Женя, отнимая у Шмелева шляпу.— Я так устаю без тебя.

— Устаешь, отчего?..

— Устаю ждать... Я никуда тебя не пущу, мы будем чай пить.

— Я мимоездом, — сказал он, поднимаясь и не отдавая шляпу. — Нельзя, Женя. Я на минуту... — Шмелев внимательно и необычайно сурово посмотрел на нее.

— Что случилось? — В голосе Жени послышалась настоящая, искренняя тревога.

Она совсем не хотела, чтобы у Шмелева были какие-нибудь жизненные осложнения. Между тем инстинктом хорька она чувствовала, что надвигается нечто непредвиденное, то, от чего могут перемешаться и рухнуть все ее планы.

— Пока ничего не случилось. И, надеюсь, не случится.

— Нет, ты что-то скрываешь, — сказала Женя, вглядываясь в его глаза.

Шмелев не зря решил на пути в главк заехать к Жене. Видимо, он сейчас нуждался в какой-то духовной поддержке и, как ни странно, приехал искать ее именно сюда, к Жене. В ее голосе, в ее тревожном взгляде он ошибочно увидел искреннее сочувствие любящего человека, интерес к его жизни, к его труду, и это тронуло его. Он взял женщину за плечи и, приблизив к себе, спросил:

— Скажи мне, Женя, что если бы я пошатнулся, ты бы не перестала любить меня?

— Как «пошатнулся»? — спросила Женя, и глаза ее широко раскрылись. Но она сумела овладеть собой, и инстинкт подсказал ей верный ответ: — Такие люди, как ты, не падают. Я за тебя совершенно спокойна.

Это был ответ совсем не по существу заданного вопроса, но Шмелева он глубоко тронул силой веры, которую испытывало это слабое, беззащитное создание к нему, крепко стоящему на ногах, сильному, опытному человеку.

Он погладил Женю по голове и уже совсем иначе, спокойно и покровительственно, еще раз спросил ее:

— Но все же представь себе такую невероятную вещь: вдруг я пошатнулся? А? Ну как бы ты тогда?

— Не знаю, — сказала Женя успокаиваясь. — Я никогда не думала об этом. Во всяком случае, я бы осталась верна своему чувству.

Шмелев благодарно целовал ее руки.

* * *

При входе в заводоуправление, где обычно на доске вывешиваются приказы и распоряжения по заводу, висел плакат, извещающий, что в заводском клубе состоится собрание партийно-хозяйственного актива по вопросу о выполнении годового плана и производственных перспективах завода. Такой же плакат висел и на двери большого заводского клуба, где сегодня собрались рабочие-передовики, весь инженерно-технический персонал завода, руководство, партийный и профсоюзный актив. В пре-

зидиуме — представители дирекции, партийной организации, заводской общественности, представители райкома и главка.

Мы застаем собрание актива, когда список ораторов уже подходит к концу, но, видимо, основные вопросы так еще и остались необсужденными. Можно предполагать, что список отразил ту борьбу, которая началась в кабинете директора между Шмелевым и Павловым.

Выступавший шестым Николай Николаевич Рыбаков характеризовал минувший год как год, в целом показавший рост завода, подкрепляя это свое рассуждение цифрами и фактами.

Рабочие, сидевшие в рядах, слушали Рыбакова с каким-то затаенным недоверием — это легко было понять из той напряженной тишины, которая стояла сейчас в этом большом трехъярусном зале. Это можно было уловить также и в лицах людей, слушавших начальника планового отдела внимательно, но скорее недоброжелательно. Видимо, в народе сложилось иное представление о жизни и работе завода.

Иван Васильевич Шмелев, сидя рядом с секретарем райкома, поглядывал то в зал, то на Павлова и, стараясь быть спокойным, улыбался своей уверенной и несколько снисходительной улыбкой.

Заключая выступление, Рыбаков говорил:

— Таким образом, стремление некоторых товарищей подчеркнуть отдельные недостатки в работе завода, затушевать общие положительные результаты едва ли может быть понятно и оправдано. Конечно, критика нужна, без критики и самокритики нельзя двигаться вперед, но, товарищи, критика должна быть доброжелательной, направленной на улучшение дела, нашего общего дела, а не на дискредитацию руководящих звеньев аппарата, на дискредитацию всего нашего заводского коллектива!..

Раздались не очень уверенные аплодисменты в разных концах зала.

— Так, — сказал Павлов поднимаясь. — Вот тут, товарищи, в президиум поступили записки с предложением прекратить прения. Как будет мнение актива?

— Прекратить! — раздалось несколько голосов невдалеке от президиума.

— То есть как «прекратить»? — поднялся молодой бригадир-литейщик, сидевший в глубине зала.

— Еще ничего путного не слыхали! — проговорил с места рослый пожилой рабочий и поднял руку.

— Пожалуйста, — кивнул ему Павлов.

— Я не знаю, кто там писал записки «прекратить», мы еще ничего путного не слыхали. Вот тут товарищ Рыбаков про критику говорил. Так никакой критики еще не было!

— Ясно, — сказал Павлов.

— А сколько еще записалось? — послышались вопросы из зала. — Прочтите фамилии.

— Записалось еще двенадцать человек.

— Пора кончать, — послышались голоса. — Всех не переслушаешь!

— Прочтите фамилии!

Павлов поднял руку, в зале все стихло. Видимо, его здесь любили и уважали.

— Среди записавшихся — товарищ Соболева, товарищ Бубнов...

— Вот пусть товарищ Соболева скажет, — раздался совсем молодой женский голос.

Все обернулись. Это крикнула со своего места сотрудница планового отдела.

— Правильно! — послышались голоса из разных концов зала.

— Пусть скажет!

— Дать Соболевой!

— И Бубнову дать надо!

— Да пусть все говорят!

— Правильно, пусть все говорят! Нечего торопиться по такому делу!

Шмелев слушал этот разноголосый гул, продолжая улыбаться, но улыбка была трудная и неестественная. Конечно, ему следовало бы сейчас удержаться от каких бы то ни было реплик, но привычка командовать, «управлять массами», как он обычно выражался, заставила его приподняться и сказать:

— Не жалеете своего времени, товарищи! Вопрос освещен объективно и всесторонне. Не знаю, какой вы еще критики желаете. По-моему, нужно прислушаться к мнению людей, которые хотят и отдохнуть культурно и посидеть в кругу семьи. Всех вопросов не обсудишь!

— Правильно! — раздались голоса.

— Нет, неправильно, — сказал, поднимаясь, бригадир литейщиков. — Люди записались, значит, хотят что-то сказать, а нам интересно послушать.

Павлов снова поднял руку.

— Если не возражаете, поставим на голосование.

— Правильно! — закричали все.

— Кто за то, чтобы продолжать прения, прошу поднять руку.

Подняло абсолютное большинство. Однако Павлов спросил, кто против, — подняло руки очевидное меньшинство. Но несколько голосов из зала потребовало, чтобы голосующих пересчитали.

— Не надо считать, и так ясно! — закричало большинство.

И Павлов предоставил слово сотруднику планового отдела экономисту Соболевой.

Когда Елена Дмитриевна поднялась со своего места в дальних рядах партера и пошла к трибуне, все сидевшие в зале и в президиуме смотрели на нее и смотрели по-разному: некоторые с любопытством, так как видели ее впервые, некоторые с симпатией, некоторые с иронией, видя в ней выскочку и карьеристку, некоторые с боязнью и недоброжелательством. В числе этих последних был, разумеется, и директор завода Иван Васильевич Шмелев. Он смотрел на Соболеву, опустив голову, губы его кривились в усмешке, всем видом он старался показать презрительное равнодушие к появлению Соболевой на трибуне, но сердце билось тяжко и глухо, и даже нога вздрагивала, отражая эти удары.

Сидевший с ним рядом секретарь райкома искоса взглянул на него и с живым интересом стал смотреть на Соболеву, на то, как она, еле переводя дыхание от страшного волнения, раскладывала на трибуне небольшие листочки с цифрами и тезисами выступления.

Павлов старался не смотреть на нее, так как волновался, может быть, не меньше. Он потянулся к стоящему перед ним стакану остывшего чаю, отхлебнул и бесшумно поставил стакан на блюдечко.

В зале наступила тишина, как бы предшествующая буре.

— Товарищи, — негромко и чуть хрипловато заговорила Соболева, — мы собрались на актив не для того, чтобы...

— Громче! — сразу крикнул кто-то из зала.

Соболева подняла глаза, внимательно посмотрела на крикнувшего, поправила волосы, опустившиеся на лоб, и сказала громко и ясно:

— Товарищи, мы собрались на актив не для того, чтобы запутать положение с работой нашего завода, а для того, чтобы внести в него ясность. Пока из выступлений предыдущих товарищей нельзя увидеть ясной картины работы завода за истекший год и правильно оценить наши производственные перспективы.

Шмелев сжал руки, положенные на стол, так, что пальцы побелели на сгибах.

— Где ж нам разобраться в работе завода! — сказал он. — Вот разве товарищ Соболева осветит!

В зале раздалось несколько разрозненных смешков.

Секретарь райкома посмотрел на Шмелева и неодобрительно покачал головой. Соболева повернулась и, вполне владея собой, сказала спокойно и громко:

— Товарищ Шмелев, я никого не перебивала, прошу и мне не мешать.

— Правильно! — раздались голоса из зала.

Шмелев махнул рукой, сардонически усмехнулся и стал смотреть куда-то в угол сцены.

— Я не хочу занимать внимание актива. Позвольте мне огласить только несколько цифр. Партия и правительство неоднократно указывали планирующим организациям на их обязанность правдиво и честно отражать жизнь производства. Мы знаем, как сурово взыскивают с плановых организаций, прикрывающих недочеты и провалы в производственной деятельности наших предприятий. И позвольте мне, как работнику планового отдела, сказать здесь, что я не могу мириться с тем, как наш плановый отдел своими отчетами создает ложную, приукрашенную картину производственных успехов нашего завода. Если обратиться к цеховым сводкам, из них видно, что по многим и многим видам продукции мы в минувшем году имеем большую недовыработку. Между тем если посмотреть цифры годового отчета, то выходит, что наш завод вышел чуть ли не на первое место в главке и имеет все права на получение премии и других поощрений...

— А вам что от премии плохо, что ли? — раздался чей-то голос из зала.

Соболева вздрогнула и огляделась по сторонам. Она увидела страшное лицо Шмелева, внимательные и подбадривающие глаза секретаря райкома, увидела спокойный и как бы даже безразличный профиль Павлова, его чистый высокий лоб, покойные большие руки, лежащие на столе. Из зала на нее смотрели сотни глаз.

— Товарищи! — сказала она. — Я не против премии, но ее же надо заработать. Надо получить ее за действительные успехи, а не за те цифры, которые берутся с потолка!

— Правильно! — крикнул бригадир литейщиков.

— Верно! — сказал Бубнов со своего места за столом президиума.

— Так вот, — продолжала Соболева, — если заглянуть в рапортички шестого цеха, из них легко установить, что цех недодал основного вида продукции на восемнадцать процентов. То же можно сказать о поковке, которая округлена в цифрах отчета до ста двух процентов за счет незавершенного производства и задела первого квартала. Но ведь этой продукции еще нет, товарищи, она еще не существует! Ведь мы с вами люди, знающие производство, и нас нельзя обмануть. У нас на заводе много передовиков, которые отдают все силы на то, чтобы завод работал ровно, ритмично, со стопроцентным выполнением плана. Но эти люди не могут работать в полную силу, так как руководство завода не обеспечивает ритмического поступления сырья, не налаживает технологического потока...

— Верно! Верно говорит! — раздались голоса из партера и с балконов.

— Почему же, спрашиваю я, мы, рядовые работники завода, должны мириться с этим, закрывать на это глаза? Почему мы должны бояться правды? Во имя чего? И кто нас этому учит, товарищи?

Зал прорвался аплодисментами. Только Шмелев что-то крикнул со своего места, и во втором ряду начальник отдела снабжения, маленький, желчный человек, поднялся и, стараясь перекричать шум голосов, крикнул:

— Демагогия! Демагогия!

— Нет, не демагогия, — загремел, поднимаясь во весь рост, Бубнов, — а правда!

Павлов повернулся к нему и поднял руку.

— Товарищ Бубнов, не надо с места. Я вам сейчас предоставлю слово.

— Демагогия, — гремел Бубнов, уже направляясь к трибуне, забыв, что Соболева еще стояла там. — Я сейчас вам расскажу, какая это демагогия!

Соболева взглянула на него и, увидев его страстное, пылающее лицо, вдруг широко и светло улыбнулась.

— Вот тут товарищи лучше меня могут вскрыть недостатки в работе цехов. А я, пожалуй, все сказала, и на этом позвольте мне, товарищи, закончить свое выступление.

Соболеву проводили продолжительными единодушными аплодисментами всего зала. Стоя на трибуне, горячо аплодировал ей и следующий оратор — Афанасий Маркелович Бубнов.

Теперь Шмелев сидел, откинувшись на стуле и глядя на большую роскошную люстру, опускавшуюся с потолка клубного зала. Для него уже не было сомнения в том, что почва заколебалась под его ногами и дала трещину. Как сквозь туман, слышал он откуда-то издалека голос Бубнова, который стоял совсем рядом и, стуча кулаком по трибуне, со свойственным ему азартом говорил:

— Было время, когда рабочий человек ходил под хозяином и тот за каждую полушку гнул рабочего в дугу, доводил до чахотки. Эти времена прошли. Теперь рабочий человек сам хозяин своего дела и должен спрашивать и с себя, и с товарищей, и с руководства. А товарищ Шмелев, наш директор, видимо, считает, что ему советская власть дала завод на откуп! Это вы ошибаетесь, товарищ Шмелев, и мы вас поправим!

В зале раздались аплодисменты, но Павлов, коротко переговорив с секретарем райкома, который сидел с ним бок о бок, и, постучав карандашом по стакану, в наступившей тишине сказал:

— Товарищ Бубнов, ты ближе к делу, не отвлекайся в сторону общих рассуждений. Товарищ Шмелев — директор предприятия, мы еще его выступления не слышали, и огулом обвинять его тоже не совсем верно.

— Правильно! — раздались голоса из зала.

Кое-кто опять зааплодировал.

— Тише, тише, товарищи! Не мешайте выступающему! — проговорил Павлов, спокойно налил из графина воды, поднялся и поставил стакан перед Бубновым.

— Продолжайте, товарищ Бубнов!

Бубнов, несколько озадаченный таким поворотом, откашлялся, протер платком усы и сказал:

— Я не имею в виду выступать голословно, у меня факты, товарищи. Я по установленному порядку даю в плановый отдел свои цифры действительной выработки цеха за своей, так сказать, подписью. И не могу мириться с тем, что эти цифры изменяются по воле директора и начальника планового отдела.

— Это кто же вам сказал? — спросил с места бледный и как-то сразу похудевший Рыбаков.

— Да вы не разбираетесь в цифрах, товарищ Бубнов! Мастер вы неплохой, а в цифрах не разбираетесь! — опять не удержался Шмелев.

Теперь он сидел, низко пригнувшись к столу и в упор глядя на Бубнова.

— Ошибаетесь, товарищ директор! Очень даже хорошо разбираюсь. Вот тут-то и сказывается ваше отношение к людям: вы думаете, что только вы один разбираетесь, а народ у нас вырос и разбирается во многих вопросах не хуже вашего.

— Верно! Правильно! — закричали из зала, и опять зал разразился аплодисментами.

На этот раз ни Павлов, ни секретарь райкома не вмешались в ход собрания.

— Фетишизируете цифры! — крикнул, перекрывая шум, Шмелев. — Не все можно измерить цифрами. Есть, например, еще и качество.

— Почему же не все можно измерить цифрами? — сразу же откликнулся Бубнов. — Все можно измерить цифрами. И качество измеряется цифрами. Вот, например, можно сказать о качестве вашей работы, что вы работаете сейчас на пятьдесят процентов!

В зале засмеялись.

— А если говорить о качестве нашей продукции, так давайте, товарищ Шмелев, посчитаем с вами рекламации, которые поступили на завод в минувшем году. Вы на ОТК поднажмете-поднажмете, ОТК пропускает «на хорошо», а потребитель возвращает. Вот мы и кружимся вокруг да около. Вот отсюда и невыполнение плана, к слову сказать. Верно я говорю?

— Верно! — загремел теперь уже весь актив. — Верно!

— Вместо того чтобы поднимать качество, как нам предлагают и указывают, вы покрываете плохую работу коллектива, развращаете рабочий народ! Вот как я скажу!

Это было суровое и тяжкое обвинение. Это поняло не только руководство актива, сидевшее в президиуме, это понял сейчас каждый из присутствовавших здесь рядовых работников завода. Поэтому все сразу смолкло, и в наступившей тишине Бубнов закончил свою речь:

— Вы не первый год на заводе, и мы хорошо знаем вас. Было время, вы работали неплохо, когда работали вместе с коллективом, а не против него. Теперь не так! — Бубнов передохнул, отхлебнул воды и хмуро закончил: — Нет, не так. — Затем он обратился к Шмелеву и сказал ему как-то совсем по-простому: — Что ж вы думаете, мы за премию продадим свою рабочую честь? Нет, товарищ Шмелев, ошибаетесь! Плохо вы знаете рабочего человека... хотя сами, помнится, стояли у станка. Что ж, выходит, забыли, что ли? Уж не знаю, как сказать. Только так, товарищ Шмелев, дело у нас не пойдет. Нет, не пойдет!

В абсолютной тишине, сложив вчетверо маленькие листочки бумаги, где крупным, размашистым почерком было написано несколько фраз, Бубнов положил их в карман куртки и, раскачиваясь, пошел к своему месту в президиуме. Только тогда зал прорвался аплодисментами, люди выражали этим свое полное согласие с мыслями, которые высказал сейчас здесь старый кадровый рабочий, их старший товарищ и друг.

* * *

На другое утро завод только и шумел, что о результатах вчерашнего актива. В заводоуправлении, и в особенности в плановом отделе, люди собрались за двадцать минут до начала работы, чтобы как следует поговорить о сложившейся обстановке.

— Вы подумайте! — говорил старый плановик двум своим соседкам. — Кто мог предполагать? Когда мне сказали, я сначала не поверил, думал, что ослышался.

— Нет, вы абсолютно правильно расслышали. Все именно так и было, — сказала девица в кудряшках.

— Как вы говорите?

— Я говорю, все именно так и было.

— И что же теперь? — потянулся к ним из-за своего стола старичок.

— Ну, видимо, ее назначат начальником планового отдела!

— Все может быть, — сказала анемичная девица. — Чего не бывает под луной?!

Старичок повертел своей костистой головой и сказал так громко, чтобы все могли его слышать:

— А что же? Я нахожу, что это было бы совершенно справедливо и заслуженно. Елена Дмитриевна — весьма квалифицированный работник

и человек принципиальный. Я лично всегда высоко ценил ее и как товарища и как специалиста.

Дама с усиками, загадочно улыбаясь, говорила в своем углу:

— Я совершенно не удивлюсь, если ее назначат первым заместителем директора. Кстати, вы не слышали, кого прочат нам вместо Шмелева?

— Слышать не слышал, — сказал худощавый плановик в пенсне, — но не удивлюсь, если это будет как раз товарищ Соболева.

— Ну, это вы чересчур! — сказала дама с усиками и стала щелкать арифмометром. — Насколько мне известно, на предприятиях подобного масштаба женщин еще никогда не назначали на директорский пост.

— Не назначали, могут назначить, — сказал плановик в пенсне. — Жизнь идет вперед! Во всяком случае, это не противоречило бы здравому смыслу. — Пенсне его сверкнули холодно и назидательно. — Вы знаете, бывают женщины и женщины!

Как раз в эту минуту в отдел вошла Соболева. Было без пяти девять— она вошла тогда, когда обычно входила в свой отдел. Но почему-то все сотрудники приняли ее появление, как гром среди ясного неба. Елена Дмитриевна села за свой стол, пододвинула арифмометр, достала папку с бумагами, раскрыла ее и углубилась в подсчеты. Сотрудники отдела продолжали смотреть на нее так, как будто бы она представляла собой небывалое явление природы. Между тем Елена Дмитриевна была все такой же — ничто не изменилось ни в ее одежде, ни в выражении лица, ни в манере держаться. Вот она взялась за ручку арифмометра и начала считать.

— Люся! — обернулась она к молодой сотруднице, смотревшей на нее с плохо скрываемым обожанием. — Покажите мне рапортички четвертого цеха за вчерашний день.

Люся, вспыхнув от счастья, принялась рыться в своем столике, между тем как Соболева направилась к столу, где сидел старый плановик.

При ее приближении обе девицы испуганно схватились за свои арифмометры, а старичок поднялся навстречу Елене Дмитриевне.

— Здравствуйте, Елена Дмитриевна! Как вы себя чувствуете? — спросил он, кланяясь и мелко перебирая ногами.

— Отлично, благодарю вас, — сказала Соболева, и тень слабой улыбки появилась у нее в углах губ и в глазах. — Садитесь, пожалуйста.

— Да нет, что вы! — забормотал старичок. — Как же я могу? Неудобно, знаете, женщина... Мы, старые люди, все это очень соблюдаем! — И он заулыбался, и закивал, и зашаркал, потирая руки.

Соболева нахмурилась и суховато сказала:

— Я вчера вам передавала две рапортички на сверку. Позвольте мне их забрать.

— Господи, да пожалуйста! — засуетился старичок. — Я как раз все подготовил для вас. Все совершенно исправно. Пожалуйте!

И, передавая Соболевой рапортички, он снова засуетился, закланялся и зашаркал.

* * *

В обед, когда все служащие заводоуправления собрались в просторной столовой, Елена Дмитриевна, как всегда, заняла свое место неподалеку от окна. Пока она разворачивала бутерброды, взятые из дома, к ней уже шла, широко улыбаясь, подавальщица Фрося, неся перед собой на подносе стакан чаю и простоквашу.

— Здравствуйте, Елена Дмитриевна! — сказала она. — Вот вам ваш завтрак.

Соболева внимательно, несколько холодновато посмотрела на молодую девушку.

— Почему вы так торопитесь, Фрося? Вот тут люди пришли раньше меня. Вы что же, меня тоже боитесь?

— Боимся? — глаза Фроси выразили живое недоумение. — Что вы, товарищ Соболева, нам вас бояться не приходится, мы вас уважаем.

Проговорив это, она нахмурилась и, уже сухо поправив на столе салфетку, отвернулась к соседнему столику.

Соболева смотрела на нее, и ее взгляд выражал целую бурю чувств: ей было стыдно за свои слова; она гордилась за Фросю, за всех тех простых и прекрасных людей, к которым сама принадлежала и отношение которых составляло для нее все существо и содержание ее жизни.

* * *

На улицы Москвы пришла весна. Тротуары были перегорожены, и дворники, взобравшись на крыши, сбрасывали лед. Тут же гонялись друг за другом школьники, размахивая портфелями.

По широкому заводскому двору бежали ручьи. Елена Дмитриевна перепрыгнула через ручей. Сейчас она выглядела совсем молодо. Пальто внакидку, на голову наброшен платок. Видимо, она шла из цеха. В дверях заводоуправления она встретилась с Павловым.

— А я к вам!.. — сказала она, протягивая ему руку.

Павлов смотрел на нее, возбужденную, радостно встревоженную, покойно и ласково.

— Ну проводите меня, если не лень, конечно, а то меня уж заждались в кузнице. Ругаются!

Они пошли по теплому просыхающему асфальту.

— Николай Андреевич, — говорила Соболева, — стараясь попасть в широкий шаг Павлова, — меня выдвигают в судьи, слышали?

— Слышал, — сказал Павлов, улыбаясь и глядя себе под ноги.

— Ну и что?

— Это я у вас должен спросить, — рассмеялся Павлов.

— Нет... Ну, я хотела узнать, как вы на это смотрите?

— Положительно, — сказал Павлов. Он остановился и внимательно поглядел на Соболеву. — А вы?

По виду Елены Дмитриевны можно было уловить, что она была как-то даже расстроена этим его решительным ответом.

— Но ведь мне придется уйти с завода, — быстро проговорила она, и растерянный взгляд ее сказал еще что-то, чего не сказали слова.

— Конечно, — проговорил Павлов и, помолчав, добавил: — только совсем не так уйти, как вы тогда говорили.

— Ах, я совсем не об этом... Я понимаю... Но только я привыкла к заводу, и вообще трудно уйти...

— Мне тоже жалко, что вы уйдете.

К ним от кузнечного цеха бежал паренек-ремесленник. Увидев Павлова, он закричал еще издали.

— Товарищ Павлов, вас там ждут. Сказали, без вас не возвращаться.

— Иду, — сказал Павлов и махнул парню рукой.

Тот вразвалку пошел обратно.

Павлов и Елена Дмитриевна стояли среди сверкающего под солнцем двора и смотрели друг на друга с какой-то странной и одинаково напряженной улыбкой.

— Может, больше и не увидимся никогда, — проговорила Соболева, все так же странно улыбаясь.

— Ну, как не увидимся? Открепляться придете?

— Открепляться... да.

— В одном городе, да не увидимся! — говорил Павлов, не веря своим словам.

— В одном городе? Да, конечно... Ну, хорошо!

И она протянула ему руку. Теперь он медлил.

— А что же, обязательно увидимся, как же так — в одном городе, и не увидимся...

— Николай Андреевич! — В дверях цеха, грозно хмуря брови, стоял Бубнов. — Что же, брат, получается?

— Иду, — крикнул Павлов и крепко сжал руку Елены Дмитриевны. — Ну... Счастливо вам! — Повернулся и пошел к цеху.

Елена Дмитриевна секунду стояла еще в прежней позе, глядя под ноги на быструю весеннюю воду. Потом усмехнулась чему-то, тряхнула головой и, не останавливаясь, быстро пошла, почти побежала по асфальтовой тропинке.

Домой Елена Дмитриевна пришла веселая и возбужденная.

— Мама! — сказала она, едва переступив порог. — Мама, меня выдвигают в судьи!

— Что ты, Лена? — искренне испугалась мать. — Ну какой из тебя судья? Ты и законов не знаешь, напутаешь еще что-нибудь, потом век не разберешься! Засудишь кого-нибудь, а потом тебя убьют.

— Полно вам, мама! Вас послушать, так и из дому выйти страшно.

Из детской навстречу матери вышел Костя. Поцеловав Елену Дмитриевну в щеку, он сказал:

— Неужели ты согласилась, мама?

— Да, я согласилась, — ответила Елена Дмитриевна, вглядываясь в лицо сына.

— Зря! — сказал Костя важно. — Я бы на твоем месте не согласился. Знаешь, как не любят судей?

— Какие ты глупости говоришь! — вспыхнула Елена Дмитриевна. — Как только у тебя язык поворачивается?

Все ее возбуждение, вся радость как-то разом угасли. Она часто ловила себя на том, что подобные проявления складывающегося костного характера вызывают у нее чувство антипатии, раздражения и даже какой-то боязни.

— Ему бы только сказать! — стараясь смягчить неловкость, проговорила Мария Андреевна. — Знает ли, не знает, о чем речь, а высказаться надо. Молодость!

— Нет, это не молодость, — сказала Елена Дмитриевна, вытирая руки и выходя в столовую. — Это уж скорее старость... Ну ладно, мама! Давайте будем обедать.

* * *

Завод выделил агитаторов для проведения кампании по выборам народных судей и народных заседателей. В числе агитаторов была также и Люся, молодая сотрудница планового отдела. Обходя квартиры своего участка, Люся попала, между прочим, и в квартиру Павлова. Был как раз тот час — между шестью и десятью вечера, — когда Павлов бывал дома. Правда, Люся не знала этого.

Ее встретила и провела в большую, просторную, хорошо обставленную столовую жена Павлова — Валентина Сергеевна, женщина еще сравнительно молодая и внешне привлекательная.

— Вот и к нам агитатор пожаловал, — говорила она, — и, смотрите, какой славный агитатор!

Она довольно беззастенчиво рассматривала молодую девушку, а Люся, не зная, куда себя девать, улыбалась и краснела под ее взглядом.

— Давайте будем вместе чай пить, — пригласила Валентина Сергеевна, усаживая Люсю. — Как вас прикажете называть?

— Меня зовут Люся, — ответила девушка. — Право, я сегодня столько раз садилась чай пить, что, может быть, больше и не смогу.

— Нет, обязательно выпейте! — говорила Валентина Сергеевна, подставляя ей варенье и сухарики. — Ну, за что же вы меня агитируете, милочка? Ну агитируйте меня, я вас слушаю!

Люся рассмеялась.

— Мне агитировать нетрудно, — сказала она, — так как наш кандидат в народные судьи товарищ Соболева — замечательный человек. У нас на заводе ее все очень уважают. Вы ничего не слышали о ней?

— Нет, где-то я слышала это имя, — сказала Валентина Сергеевна, силясь вспомнить и вследствие этого хмуря свой невысокий лоб. — Ну, а чем же она замечательна? Вы агитируйте, агитируйте!

— Она очень честная и прямая. Сама она из рабочей семьи, но человек очень интеллигентный, работает в плановом отделе заводоуправления, вдова, муж погиб на войне. У нее двое детей... Ну это, правда, уж к делу не относится!

— Нет, почему же, мы все хотим знать про нашего судью. Сколько ей лет?

— Она родилась в 1917 году. Сверстница Октября! — Сказав это, Люся улыбнулась.

— Так. Эту сторону мы выяснили. Но как же так, милочка, — говорила Валентина Сергеевна, щурясь и прихлебывая чай, — если я вас верно поняла, она экономист. А ведь судья должен иметь юридическое образование. Или, может быть, я не вполне разбираюсь в этом?

— Да! — послышался из соседней комнаты голос Павлова. Это был какой-то новый, еще неизвестный нам голос, в котором были нотки усталости и скуки. — Да, Валюша, ты действительно не вполне разбираешься в этом вопросе... Налей мне, пожалуйста, чаю. — И, войдя в комнату, Павлов протянул свою широкую руку Люсе. — Здравствуйте, товарищ агитатор!

Люся встала, как ученица, и, здороваясь, совсем по-детски поклонилась Павлову. Она не рассчитывала увидеть его сейчас здесь, и его неожиданное появление совсем обескуражило ее.

— Но это, конечно, моя вина, — сказал Павлов, широко улыбаясь и пряча за этой улыбкой свою усталость, и скуку, и глухое, еще непонятное Люсе раздражение. — Моя вина, что я не разъяснил тебе этого раньше, не провел, так сказать, разъяснительной кампании по своему дому. У нас судей, Валя, выдвигают из самой гущи народа. — Павлов отхлебнул чаю. — И это не мешает им осваивать юридические науки и руководствоваться в своих судебных решениях знанием жизни, пониманием народных интересов и чувством справедливости. Что ж касается Соболевой, то дело тут не в том, что она плановик, а в том, что она отличная коммунистка и что у нее ясная голова.

Сказал он все это свободно и добродушно, но Люся заметила, что как только он заговорил, Валентина Сергеевна как-то сжалась, весь облик стал ее робким и замкнутым, она опустила взгляд и расправляла теперь складки на скатерти.

— Нет, я ничего не ставлю под сомнение, — сказала Валентина Сергеевна, и Люся заметила, что она густо покраснела. — Я просто хотела узнать. Разве мне нельзя было спросить?

— Нет, почему же? — сказал Павлов, быстро допивая свой стакан.— Для того мы и направляем агитаторов по квартирам, чтобы они разъясняли людям, которые не вполне разбираются в этом вопросе, принципы нашей выборной системы.

И он опять свободно и громко рассмеялся и чуть обнял жену за плечи. И опять Люся уловила в этом жесте что-то покровительственное и холодноватое.

— Вы меня простите, уважаемые граждане, — сказал Павлов, — но вынужден вас оставить. Итак, говоря откровенно, проспал.

Он протянул Люсе руку. Она опять вскочила, испытывая то уважение и робость, которые всегда испытывала при виде Павлова, и опять чувствуя себя совсем маленькой перед ним. Она поклонилась ему, а он уже

был в передней. Люся увидела, как взлетели просторные полы пальто, как на ходу его рука нахлобучила кепку — и вот уже за ним захлопнулась дверь.

Минуту после этого в столовой длилось молчание, и Люся с тоской прислушивалась к тому, как сама она громко глотает чай. Валентина Сергеевна погрузилась в свои мысли и как бы не видела ее.

— Еще от нашего коллектива, — заговорила Люся, нарушая затянувшуюся паузу, — в народные заседатели выдвигается товарищ Бубнов Афанасий Маркелович.

Валентина Сергеевна встрепенулась, как бы отмахиваясь от назойливых дум, и приятно улыбнулась Люсе.

— Бубнов? — переспросила она.

— Да, Бубнов. Он давно уже работает на заводе. Еще до революции пришел на завод мальчиком. Он уже был народным заседателем.

— Бубнова я знаю, — сказала Валентина Сергеевна, — он у нас бывал не раз.

— Ну, вот видите! — обрадовалась Люся. — Значит, мне и агитировать за него не надо!

— Хотите еще чаю? — спросила Валентина Сергеевна, видимо, не вслушиваясь в люсины слова.

— Нет, спасибо! — испуганно ответила Люся. — Мне уже пора итти.

— Ну что ж, — сказала Валентина Сергеевна поднимаясь. — Не могу вас задерживать, вы человек деловой. Можете быть уверены, что вы хорошо сагитировали меня. Я, несомненно, отдам свой голос за Елену...

— Дмитриевну! — подсказала Люся.

— За Елену Дмитриевну Соболеву и за товарища Бубнова.

* * *

На кривоватой щелистой двери укреплена надпись, сделанная тушью: «Технорук». За этой дверью, в маленькой комнатке, важно именуемой кабинетом, за одним из двух стоящих здесь столов сидит Иван Васильевич Шмелев.

Это он и есть теперь технорук небольшой механической мастерской артели «Металлопром». Мы застаем его, когда он, подпершись ладонями, смотрит в окно. Перед ним на столе старенькая папка-скоросшиватель, в ней несколько бумаг с подписями и резолюциями, но Иван Васильевич смотрит в окно.

За окном двор мастерской. Это небольшой и не очень уж опрятный двор, каких немало еще по переулкам Москвы. Он обнесен служебными пристройками, сараями, кладовыми, выросшими здесь в различное время и сейчас теснящимися без какого бы то ни было определенного порядка. Посреди двора — грузовик-полуторатонка, груженный сортовым железом, вокруг него ходят и о чем-то своем спорят и ругаются шофер и грузчики. Такова картина, которую наблюдает Иван Васильевич, глядя в окно.

Сам он похудел за это время, и глаза как-то потускнели, и седина пробилась в висках.

— Да, — говорит он и проводит ладонью по лицу, — да, да...

Дверь приоткрылась, и в нее на миг просунулось маленькое личико. Это была одновременно и секретарша и делопроизводитель мастерской, женщина неопределенного возраста и неопределенного вида.

— Вас к директору требуют, — сказал она. — Срочно.

— Сейчас, — ответил Шмелев не сразу, но дверь уже захлопнулась. Он поднялся и, не торопясь, направился к директору.

В директорском кабинете, который был немногим больше кабинета Ивана Васильевича, собралось все руководство мастерской. Тут были и секретарь парторганизации, и главный бухгалтер, и начальник цеха, и два цеховых мастера. Когда Иван Васильевич вошел, директор мастерской

Кореньков, человек еще совсем молодой, горячий, деятельный и веселый, за что его любили и рабочие и служащие мастерской, стоял в короткой тужурке нараспашку и возбужденно и весело смеялся чему-то, что было сказано еще до прихода Шмелева. Увидев технорука, он молодцевато передернул плечами и, блеснув улыбкой, протянул руку Ивану Васильевичу:

— Ну, Иван Васильевич, поздравляю вас!

У Шмелева на миг перехватило дыхание — он не успел оценить обстановку, вдуматься в этот возглас директора, но сердце забилось от самих этих слов.

— Что случилось? — сказал он, плохо владея голосом, но стараясь быть покойным, и приблизился к столу.

— А вот читайте! — И директор хлопнул рукой по бумаге, лежащей на столе, с которой все уже, видимо, познакомились до прихода Шмелева.

Шмелев взял документ и стал читать. Там сообщалось, что просьба мастерской о выделении ей станков по прилагаемой спецификации главком удовлетворена и что станки надлежит получить на Горьковском автозаводе, куда уже даны надлежащие указания.

— Что скажете? — спросил Кореньков, стараясь уловить в лице Шмелева следы радости. Но лицо Шмелева радости не изобразило, напротив, скорее даже где-то в глазах, в углах рта выступила плохо скрываемая горечь и усталость. Он положил документ обратно на стол и сказал только:

— Хорошее дело.

— Да уж, неплохое, — разочарованный отношением технорука к событию, проговорил Кореньков. И, помолчав, сказал, обращаясь ко всем:

— Что ж, товарищи, как говорится, все ясно. Не буду больше задерживать.

Все разошлись. В кабинете остались только Кореньков и Иван Васильевич.

Будучи человеком по натуре прямым, Кореньков тотчас же, как закрылась дверь, обратился к Шмелеву:

— Вы что же, товарищ Шмелев, недовольны, что ли? Как-то я вас не понимаю!

— А чему же тут особенно радоваться? — спросил Шмелев садясь.

— То есть как это «чему»?!—всколыхнулся Кореньков.—Что же, вам вовсе безразлично, как работает мастерская? Слушайте, да ведь это же наша мечта! Ведь мы сколько лет бились и, пожалуйте, сейчас три пресса, два револьверных станка и зиг-машина. Да если по-хозяйски подойти ко всему этому богатству, то можно поднять производительность в два, а то и в два с половиной раза. Это, голубчик, не кот наплакал!

Взволнованный этой зримой, реальной перспективой, Кореньков вышел из-за стола и разгуливал по своему крошечному кабинету, как полководец перед сражением.

— Не хочу вас разочаровывать, — сказал Шмелев, глядя мимо Кореньков. — Но если реально взглянуть на вещи, то дело может выглядеть несколько иначе. Ну, прежде всего название ничего еще не определяет. Станки... А какие станки? В каком состоянии? И где это видано, что завод, а тем более такой, как Горьковский, — я то его хорошо знаю, можете мне поверить, — будет отдавать то, что ему самому нужно. Уж, вероятно, станки эти... — Шмелев не закончил и только усмехнулся и махнул рукой.

— Э, нет! — воскликнул Кореньков вдохновляясь. — Виноват! Мы эти станки примем по-хозяйски. Вот я как раз и позвал вас, чтобы поручить это дело вам.

Это был второй сюрприз, который Кореньков готовил Шмелеву.

Как только Шмелев после снятия был назначен к ним техноруком, Кореньков сразу же занял по отношению к нему определенную линию. Он думал о Шмелеве так: конечно, положение его трудное, шутка ли с такого

гиганта — и к нам в мастерскую. Наша мастерская — тоже не последнее дело, однако разница в масштабах. Надо человека поддержать. Ну, сорвался, проработает, проявит себя, глядишь, снова встанет на ноги. Но как он ни старался, найти хода к Шмелеву он так и не смог. Шмелев держал себя замкнуто, особняком от коллектива, глубоко в дело не входил, служил кое-как. И вот сейчас Кореньков делал серьезную ставку на это поручение — все-таки доверяют человеку такое дело, должен себя оправдать. С тревогой и волнением он ждал, как Шмелев примет это его сообщение.

Между тем Шмелев так же, как и всегда, хмуро покосился на молодого директора, пожал плечами и сказал:

— Пожалуйста! Если надо, могу съездить.

— То есть, как «если надо»?! Ну, а как же иначе? Я уже и документы выписал. И скажу откровенно, не хотел бы затягивать это дело: сегодня, ну завтра отправляйтесь. Вы что же, опять недовольны? Простите меня, Иван Васильевич, я все понимаю, но нельзя так.

— Как «так»? — впервые взглянув в глаза директору, проговорил Шмелев.

— Да вот так! — вдруг прорвался Кореньков. — К вам люди, так сказать, всей душой, а вы, так сказать, всей спиной. Сколько это может продолжаться? Мы ведь тоже не обязаны!

— А я ничего и не прошу, — проговорил Шмелев, и губы его задрожали. — Я ничего не прошу. И я не понимаю, о чем вы говорите.

— Да слушайте, отлично понимаете! Только что вы хотите подчеркнуть, вот этого уже я действительно понять не могу! Что у вас, кость другая? Все вам здесь не то и все не такие. Конечно, масштаб не тот, у нас еще автоматики нет.

— А вы, что же, — холодно усмехнувшись, проговорил Шмелев, — против автоматики, что ли?

— Я против барства! Вот я против чего. Не знаю, не знаю, товарищ Шмелев, как вы с такими повадками у себя на заводе управлялись!

— Давайте этого не касаться, товарищ Кореньков.

— Ладно, давайте не касаться!.. Так, пожалуйста, получите командировочное удостоверение, вот оно, подписано. — И он пододвинул Шмелеву подписанный бланк. — Деньги получите в кассе, я указания дал. И прошу вас отнестись к делу серьезно, то есть внимательно принять станки, обратить внимание на комплектность, надлежащим образом упаковать и отгрузить. Средства у вас для этого будут. Вот так. Все!

— Пожалуйста, — сказал Шмелев, не глядя, взял со стола удостоверение, сложил, засунул в карман и пошел было к выходу.

Но Кореньков не удержался и окликнул его.

— Вот что, Иван Васильевич, — сказал он, тряхнув своими непокорными курчавыми волосами. — Ты не сердись на меня за то, что я так сказал. Без этого в деле не бывает, и нельзя всякое лыко в строку. — Он подошел к Шмелеву и протянул ему руку. — Будь здоров и желаю успеха!

Шмелев неопределенно усмехнулся и коротко пожал протянутую ему широкую грубоватую ладонь директора.

Выдавая деньги, старичок кассир, возраст которого оценивался от семидесяти до восьмидесяти лет, вздыхал и качал головой, отсчитывая такую большую сумму в одни руки. Он всегда испытывал известное страдание, выдавая значительные суммы: рассматривал документы на свет, изучал подписи и, хотя все было верно, червь сомнения глодал его.

Отсчитав толстую пачку и передав ее Шмелеву, он сказал:

— Вы куда же положите деньги-то?

— Как «куда»? В карман, — ответил Шмелев, все с той же холодноватой улыбкой разглядывая кассира, который со всеми своими старозаветными повадками казался ему нелепостью, нонсенсом.

— Так и знал! — сказал кассир. — Как можно такую сумму — и в карман? — И он удержал пачку в своих руках. — Обязательно сшейте специальный мешочек, хорошо из холстины, для удобства можно с застежкой. К мешочку пришейте гайтан. — И он показал, какого размера должен быть гайтан. — Затем наденьте на шею, и тогда спокойно. А то — «в карман»! Да разве можно? Вы меня просто удивили.

— Хорошо, — сказал Шмелев, получая наконец деньги из рук кассира. — Все будет выполнено по вашему указанию.

— Счастливо вам, — проговорил кассир, сурово косясь на Шмелева.

— Благодарю, — произнес Шмелев и пошел прочь от кассы.

Выглянув из окошечка, кассир еще долго смотрел ему вслед и неодобрительно качал своей стриженной ежиком головой.

* * *

За минувшие месяцы новые дома на Солянке выросли и оформились в стройный новый квартал. На этом фоне маленький старый домик выглядел, как остаток мусора, который еще не успели вымести и вот-вот должны это сделать.

Когда Иван Васильевич постучался у знакомой двери, ему открыли не сразу. Но вот послышалось шлепанье туфель и женин голос:

— Кто там?

— Это я, — сказал Иван Васильевич робко и неуверенно.

По голосу его можно было понять, как сложились теперь его отношения с Женей.

— Сейчас, — сказала Женя и, помедлив еще, открыла дверь. — Что ты? Почему в это время? Я тебя вовсе не ждала.

Иван Васильевич вошел, скинул пальто и опустился на скрипучий стул. В руках он держал сверток. Покосившись на Женю, он положил его за спину на подоконник и медленно проговорил:

— Страшно захотелось тебя видеть. Ты меня прости, конечно, что я так, без предупреждения и не во-время. Но вот просто не удержался и пришел...

— Но ведь ты же служишь? — сказала Женя и, преодолевая свое равнодушие, подошла и погладила Шмелева по голове.

Радуясь этой скупой ласке, Иван Васильевич поймал женины руки и стал жадно их целовать.

— Да нет, нет, не бойся! — говорил он, распаковывая сверток, где оказалась бутылка коньяку и яблоки. — С этой службы меня еще не уволили. Как служил, так и служу. Уезжаю на месяц в командировку, вот и зашел перед отъездом повидаться с тобой.

— Как уезжаешь? Когда?

— Сегодня вечером.

Женя молчала. По лицу было видно, что сейчас в ней борются какие-то противоречивые чувства.

— Тяжко жить, Женя! — снова заговорил Иван Васильевич. — Начальник — мальчишка, грубист и самодур. Да и не привык я, сказать откровенно, чувствовать себя подчиненным.

— Что же делать? — проговорила Женя неопределенно, видимо, не зная еще, как отвечать ему на откровенность. — Знаешь, что я тебе скажу, Иван, ты меня страшно подвел.

Шмелев встрепенулся.

— Чем? — Голос его дрогнул. Он так привык последние месяцы встречать одни только трудные стороны жизни и так надеялся, что Женя есть именно то единственно светлое, что осталось у него, что это на первый взгляд пустяковое замечание Жени чем-то сразу поразило его. — Чем я тебя подвел?

Теперь по лицу Жени было видно, что она решилась на что-то. Го-

лос ее окреп, она села на свою маленькую кушетку и, поджав под себя ноги, заговорила, холодно поблескивая глазами и покусывая тонкие злые губы.

— А как же это иначе назвать? Ты, видишь ли, уезжаешь в командировку на месяц и даже не поинтересовался спросить, как я буду дальше... А тебе известно, что через пять дней вот этот домишко, в котором мы с тобой сидим, вообще не будет существовать?

— Как? — растерянно спросил Шмелев.

— Вот так! Его сносят.

— Ну, а куда же жильцы?

— Все, кто прописан, разумеется, переезжают, а я даже не прописана здесь, как ты знаешь, о чем я тебя неоднократно предупреждала. Но тогда ты всегда махал рукой и говорил, что все устроится.

— Ну, и как же быть? — спросил Шмелев, обнаруживая полную растерянность и отсутствие какой бы то ни было положительной мысли.

— Он меня спрашивает, как быть! Это я тебя должна спросить: как мне быть? Видимо, придется уехать.

— Куда?

— Куда... Ну, хоть в Троицк.

— Почему в Троицк?

— Ах, какая разница, почему! Ну, у меня там сестра. Еще захочет ли она, чтобы я к ней переехала.

— Да... — проговорил Шмелев и тяжко задумался. — Неужели нет другого выхода?

— Какой же может быть выход? Конечно, если были бы деньги... Мне вот предлагают сейчас на выбор две комнаты.

— То есть как это «на выбор»? — искренне удивился Шмелев.

— Вот так... Не за спасибо, разумеется. Люди уезжают... Ах, да что тебе объяснять! Что ты ребенок, в самом деле?

— Сколько же это стоит? — спросил Шмелев, не поднимая глаз.

— Одна комнатка, очень миленькая, всего двенадцать тысяч. А другая мне велика, о той я даже не говорю, та дороже стоит.

— Двенадцать тысяч? За что же?

— Ну, в этот вопрос мы с тобой входить не будем! И вообще это пустой разговор, так как денег нет... Ах, как ты меня подвел, Иван! Какой ты оказался...

— Какой? — Шмелев поднял голову.

— Какой? — переспросила Женя. — Слабый!

— Слабый?.. — Шмелев потянулся к бутылке, выбил пробку, налил себе полный стакан и жадно залпом выпил. Вино сразу ударило ему в голову. Взбухли вены на лбу.

— Слабый... Ну вот что... — проговорил он, — я дам тебе эти деньги.

— Когда? — усмехнулась Женя. — Через год? Когда опять встанешь на ноги? Ох, слышала я это уж не раз!

— Нет, — сказал Шмелев, внимательно и по-пьяному свирепо глядя на Женю. — Я дам тебе эти деньги сейчас.

Женя вся сжалась, глаза ее сузились, ноздри вздрогнули. Всем своим существом она чувствовала, что сейчас совершается нечто исключительное, от чего будут разнообразные и глубокие последствия, которые она еще не могла угадать. Но хищное начало, составлявшее ее сущность, все насторожилось.

Шмелев неверным движением откинул полу пиджака, с трудом отстегнул английскую булавку, которой был заколот карман, и вынул всю пачку полученных им денег. Он сперва отсчитал от нее семьсот рублей с небольшим, оставив ровно двенадцать тысяч. Потом каким-то ухарским жестом прибавил к двенадцати тысячам оставшиеся семьсот тридцать пять рублей и, не глядя, пододвинул их Жене.

— Откуда это у тебя, Иван? — спросила Женя, положив свою руку с длинными красными ногтями на пухлую пачку.

— Какая разница? — криво усмехнулся Шмелев. — Сбережения. Все мои сбережения. Отдаю тебе. Ты довольна?

— Ну что ж! — сказала Женя, с трудом переводя дыхание. — Я возьму, Иван. В моем положении не отказываются. Да и между нами было так много, что не деньгами решать.

— Верно! — сказал Шмелев и, вылив в стакан остатки коньяку, опять жадно выпил. — Верно, Женя!

Он не привык пить, вино совсем оглушило его, щеки его покраснели, заблестели глаза. Он пересел со скрипучего стула, косо осевшего под ним, на диванчик и взял Женю за руку.

— Это ты очень хорошо сказала — не деньгами, чорт возьми, меряем мы свою жизнь. Да или нет?

— Конечно, — сказала Женя, чуть отсаживаясь от него. Но он придвинулся вновь.

— Только почему ты сказала: столько было между нами. А сейчас разве нет? А? Женя?

— Погоди, Иван, — сказала Женя, суховато улыбнувшись и высвобождаясь из его рук.

Она взяла деньги со стола, крепко сжала их в своей худой маленькой руке, подошла к комоду, достала из сумки ключ и открыла верхний ящик комода.

— Ты знаешь, Иван, конечно, я тебе благодарна. Но мне действительно как-то трудно сейчас что-нибудь брать у тебя. — Она опустила деньги в ящик. — Я же понимаю твое положение! — Она закрыла комод и повернула ключ. — И мне неудобно. — Она опустила ключ в сумочку, щелкнула замком. — Ты знаешь, Иван, я давно уже хотела сказать тебе: надо как-то кончать, чувства нет...

— Как нет? — сказал Шмелев, и в глазах его на секунду мелькнула властная молния. — Как нет?!

— Ушло, — сказала Женя. — Чувство ушло...

— Ушло? — Шмелев встал и покачнулся. — Так! — Он провел ладонью по лицу. — Тогда вот что, — сказал он и опять покачнулся, — верни мне это...

— Что? — у Жени округлились глаза. — Что вернуть?

— Верни мне деньги! — вдруг грубо отрезал Шмелев, глядя в упор на эту чужую и страшную женщину, которую он сейчас как бы впервые увидел.

— Боже мой! — говорила Женя, пятясь от него к двери, ведущей во вторую крохотную комнатку. — До чего ты мелочен! Как это мерзко! Да ты пьян!

Шмелев размахнулся, чтобы ударить ее по лицу, промахнулся и вдруг, вскрикнув, схватился за карман, где у него мог бы лежать пистолет и где его, разумеется, не было.

Женя взвизгнула и метнулась в соседнюю комнату.

— Жорж! — крикнула она. — Спаси! Он убьет меня!

Она силилась закрыть дверь, но Шмелев навалился на дверь всем корпусом, и, конечно, Женя не могла бы удержать его, если бы в это время с кушетки, занимавшей ровно половину каморки, не поднялась рослая фигура и не оттолкнула Шмелева от двери. Перед Шмелевым стоял мужчина неопределенного возраста, с заспанным лицом. Засунув руки в карманы, он проговорил хриплым тяжелым басом:

— Кто вы, и что вам здесь надо?

— У него оружие в кармане! — крикнула Женя высовываясь. — Жорж, он убьет тебя!

Шмелев, потрясенный, потерявший всякое представление о реально-

сти, стоял перед этим неизвестным ему человеком, опустив руки по швам, между тем как Жорж быстро и умело ощупывал его карманы.

— Ни черта у него нет, — сказал он спокойно, развернул Шмелева за плечи и, поддав ему коленом ниже спины, вытолкал в коридорчик, сказав при этом: — Пошел вон, болван!

Дверь за Шмелевым захлопнулась. Шарашась во мраке коридора, он выбрался в кухню, где, по счастью для него, не было ни души, толкнул дверь и оказался на маленьком дворике. Сразу со всех сторон его охватил шум жизни и свет солнца. Девочки прыгали через скакалки, мальчики играли в футбол. А Шмелев стоял среди двора и не видел ничего этого. Как слепой, он вышел на улицу и пошел, бормоча бессвязные слова и задевая прохожих.

Но вот он остановился — в глаза ему мелькнуло что-то, что имело сейчас к нему странное, но самое непосредственное отношение. Это была вывеска: «Милиция, 59-е отделение».

Шмелев решительно повернулся и шагнул через порог.

Войдя к дежурному, он сунул руку в карман, достал паспорт и бросил его через барьер, на стол...

— Меня обокрали... Нет!.. Да ну, все к чертям! Я совершил кражу! — сказал он. — Прошу меня арестовать!..

* * *

В одном из многочисленных московских переулков помещался народный суд 7-го участка. Дела здесь слушались сразу в нескольких залах. В просторной приемной на деревянных диванах сидели люди различного возраста и вида, и только по выражению их лиц можно было понять, зачем они пришли сюда: по гражданскому иску в качестве истцов или ответчиков или свидетелями по уголовному делу. Были здесь родственники обвиняемых, были здесь и разводящиеся пары и просто любопытные, любители судебных процессов, которые всегда улучат минуту, чтобы зайти в народный суд. Были здесь старички-сутяги, были совсем молодые люди, по всей видимости, студенты юридического факультета.

В небольшом зале, до отказа заполненном людьми, не только сидевшими на скамьях, но также и стоявшими за скамейками у стены, слушалось дело трех несовершеннолетних по обвинению в незаконном ношении оружия. Дело вела Елена Дмитриевна Соболева... Она сидела на возвышении за судейским столом, направо от нее сидел народный заседатель Афанасий Маркелович Бубнов, а слева — второй народный заседатель, Губарев, совсем молодой человек лет двадцати восьми — тридцати, с пышной шевелюрой, с мечтательным приятным лицом, с умными, веселыми глазами, которые сейчас чуть-чуть насмешливо щурились.

В стороне сидели трое подсудимых на скамьях, огороженных деревянным барьером. В лицах юных нарушителей нельзя было обнаружить каких-либо преступных наклонностей — это были обыкновенные молодые ребята в возрасте от пятнадцати до семнадцати лет, которых бесконечное множество попадается на московских улицах и которые могут оказаться, при более близком знакомстве с ними, умными, добрыми и честными ребятами, могут же оказаться разболтанными, склонными к драке и хулиганству.

Слушание дела приближалось к концу, все свидетели сидели перед судейским столом на передней скамье, и Елена Дмитриевна вела перекрестный допрос.

Свидетели в большинстве своем были люди почтенного вида — отцы и матери, бабушки и тетушки, то есть все те люди, которые должны были воспитать из этих троих ребят хороших, честных граждан своего Отечества, но, повидимому, не смогли по тем или иным причинам правильно выполнить этот свой долг. Вид их обнаруживал различную степень тревоги,

смущения, раздражения, а у некоторых и полного непонимания, что произошло и что заставило их оказаться здесь, в зале суда.

Седенькая, полная, чисто одетая старушка с добрым расплывшимся лицом, воспользовавшись тем, что Елена Дмитриевна погрузилась в изучение письменных показаний, шмыгнула носом, вытерла глаза измятым влажным платочком и, поглядывая из-под платочка на своего внука, довольно рослого белокурого парня, качала головой и прерывисто повторяла:

— Ах, Вася, Вася! И что ты только наделал? Беда-то какая. Ах, Вася, Вася!

— Так, — сказала Елена Дмитриевна, отрываясь от показаний. — Стало быть, вы утверждаете, Поваров, что оружие попало к вам случайно и находилось у вас в течение двух дней? Что значит «случайно»? Суду это неясно. Скажите, Поваров, как все-таки пистолет попал к вам? — И она кивнула на большой вороненный кольт, лежавший перед ней на столе как вещественное доказательство.

Поваров, тот самый рослый белокурый парень, внук своей сердобольной бабушки, хмуро передернул плечами и, встав со скамьи, глуховатым баском проговорил:

— Я уже объяснял, что пистолет принес мне Кисель.

— Киселев, — поправила Елена Дмитриевна спокойно.

— Ну да, Киселев, — согласился Поваров. — Принес и сказал, что нашел его на своем дворе, около помойки.

— Киселев! — обратилась Елена Дмитриевна к невысокому со смышлеными глазами пареньку. — Где вы нашли пистолет?

— На дворе около помойки, — быстро ответил Киселев.

— Когда это было?

— Это было... — Киселев задумался и почесал коротко остриженную голову. — Это было как раз, когда мы шли из кино.

— Зачем же вы, возвращаясь из кино, пошли на помойку?

Этого вопроса Киселев, видимо, не ожидал и некоторое время тер лоб, поглядывая на товарищей и на худощавого, сурового вида мужчину, в котором можно было предположить его отца.

— Мы стали играть в футбол... ну, то есть не в футбол, а в банку. И банка залетела к помойке. Я подбежал к ней и вижу — лежит пистолет.

— Допустим, — согласилась Елена Дмитриевна. — Что же вы сделали дальше?

— Ну, я, конечно, взял его.

— А когда вы брали пистолет, — сказала Елена Дмитриевна, — вы знали, что ношение оружия без разрешения карается советским законом?

— Нет, не знал, — сказал Киселев.

Приятели покосились на него и опять стали смотреть в пол.

— Однако вы уже в десятом классе средней школы. Согласитесь, трудно поверить, что вы не знали таких элементарных вещей.

— Нет, не знал, — повторил Киселев и с гордостью посмотрел на окружающих, как бы ища у них одобрения за эту свою очевидную ложь.

— Неужели родители этого вам никогда не объясняли?

— Нет, не объясняли, — быстро ответил Киселев и, сказав это, покосился на отца.

Отец, до этого ни разу не взглянувший на сына и смотревший куда-то мимо него, щурясь и нервно шевеля седеющими стрижеными усами, тут повернулся и взглянул на сына кратко и пронзительно. От этого взгляда Киселев-младший потупился и так побагровел, что даже пот выступил у него на лбу.

— Хорошо, садитесь, Киселев, — сказала Елена Дмитриевна. — Скажите, Поваров, вот Киселев утверждает, что передал пистолет вам. Каким же образом он оказался у Мищенки?

— Два дня пистолет лежал у меня, а потом я передал его Мищенке.

— Почему?

— Потому, что Мищенко сказал, что у него есть место, где можно пистолет спрятать.

— Вот, видите, — заметила Соболева. — Стало быть, вы все трое знали, что пистолет надо прятать.

— Мы прятали от бабушки, — сказал Поваров. — Чтобы она не отобрала.

— Господи! Да когда я у тебя что отбирала? — всколыхнулась бабушка, но ее сильно дернула за руку полная, хорошо одетая дама, сидевшая с ней рядом.

Губарев перевел взгляд с подсудимых на скамью свидетелей, и в глазах его заискрилась с трудом сдерживаемая улыбка. Но он овладел собой, и лицо его вновь стало серьезным и даже строгим.

— Допустим, — сказала Елена Дмитриевна, как бы не придав значения этой маленькой, но весьма характерной сценке. — Скажите, Мищенко, куда вы направлялись все трое, когда пистолет был обнаружен у вас?

— Мы, — помедлив с ответом, сказал Мищенко, — хотели поехать за город.

— Зачем?

— Ну, чтобы пострелять там.

— Во что?

— В цель.

— Разве вы не могли пострелять где-нибудь в тире?

Подсудимые молчали.

— Конечно, не могли бы, — хмуро проговорил Поваров.

— Почему?

— Дома не пустили бы.

— Это кто бы тебя не пустил? — опять всколыхнулась бабушка. Мать, сидевшая рядом, дернула ее за рукав.

Елена Дмитриевна повернулась к бабушке и сказала:

— Свидетель Поварова, вы хотели что-то сказать? Пожалуйста.

— Да что я хотела сказать? — не без труда подняла бабушка со скамьи свое рыхлое тело. — «Не пустили бы его»! Да разве он нас спрашивал? Я уж что только не делала, чего наш Вася спросит, все ему давалось. И ребята к нему ходили, и девчата захаживали на праздник. Патефон свой заводят до утра, из других квартир приходят, обижаются, я сама ночью встаю, уговариваю: извините, мол, граждане, но дайте ребятам пошуметь, дело молодое... Так ведь вот тоже и с курением. Как он начал курить-то? Ведь ему запрети, он сейчас тайком начнет, еще квартиру спалит, так я сама бегала папиросы покупала. Положу на стол, скажу: «На, Вася, кури, только учись...» Говорила я тебе это? — обернулась она к нему. — Ну, до восьмого класса он доучился, уж там худо ли, хорошо ли, а дотянул. А дальше никак! Правда, трудно ему было. Разложит книжки на столе, ну где их все одолеть? Вот, смотрю, книжки отодвинет, подопрется, вздохнет и скажет: «Нет, не доучиться мне до аттестата». Ну я, конечно, пожалею его: «Вася, ты не мучай себя, отец с матерью в обиду не дадут, как-нибудь аттестат тебе спроворят!» А он встанет — и к двери. Куда, мол, Вася? «Ладно, не твое дело». А я за ним потихоньку гляжу... Глядела, глядела, да и не доглядела! — И старушка, не имея сил больше удерживать слезы, расплакалась и села на свое место.

Во время монолога старушки мать Поварова неоднократно пыталась остановить ее, но та только отмахивалась, горя искренним желанием поведать суду всю правду. Когда же старушка, ослабев, уселась рядом с дочерью, та приподнялась на своем месте, но, зная, что без приглашения судьи не имеет права высказаться, только задергала головой, отчего перья на ее шляпе скорбно затрепетали.

— Гражданка Поварова, Александра Васильевна, что вы желаете сказать о своем сыне?

Поварова нервно поднялась и, стараясь улыбнуться, отчего лицо ее исказилось болезненной гримасой, громко проговорила:

— Граждане судьи, прошу вас, не придавайте значения всему, что вы слышали. Моя мать — человек старый и частенько заговаривается.

— Нет, почему же? Она все рассказала очень ясно и последовательно, — суховато сказала Елена Дмитриевна. — Больше вы ничего не можете добавить?

— Что же мне добавить, — вспыхнула Поварова, — если у вас уже сложилось предвзятое решение?

— О нет! — сказала Соболева. — До решения еще далеко. Мы еще предоставим слово защите и обвинению, выслушаем самих обвиняемых.

— Что они могут вам сказать, кроме того, что уже сказали?! — теребя перчатки, снова сказала Поварова. — Это же дети! Неужели вам это неясно?

— Гражданка Поварова, — сказала Елена Дмитриевна, — прошу вас не забывать, что вы находитесь в суде. Суду вопросов задавать не полагается, тем более в таком нервном и повышенном тоне. Садитесь, пожалуйста. У вас есть вопросы? — обратилась Елена Дмитриевна к заседателям.

— К подсудимым у меня вопросов нет, — проговорил Афанасий Маркелович, глядя из-под своих нависших бровей в упор на свидетелей. — А вот к родителям у меня много вопросов.

Под этим взглядом почти все без исключения родственники подсудимых тяжко потупились.

— Я хочу напомнить уважаемому товарищу члену судебной коллегии, — сказал адвокат, мужчина с полным, обрюзгшим лицом, — что здесь нет родителей, здесь есть свидетели.

— То-то и беда, — сказал Бубнов хмуро, — что они свидетели. А надо было бы, чтобы были не свидетели, а родители и воспитатели. Большая разница, заметьте!

— Вот именно, — сказала Елена Дмитриевна, кивнув ему, и обратилась к Губареву: — У вас есть какие-нибудь вопросы?

— Нет, — сказал Губарев, — у меня вопросов нет.

— Предоставляю слово защите, — сказала Елена Дмитриевна и, снова раскрыв папку с делом, склонилась над мелко исписанными листами показаний.

Защитник встал, сделал движение головой, как бы желая откинуть волосы, но волос уже давно не было — осталось одно только движение. При всем этом защитник был человек опытный и умный и тонко знал свое дело.

— Граждане судьи! — начал он. — Перед нами типичный продукт небрежного воспитания, жертвами которого еще являются, к сожалению, многие и многие представители нашей молодежи. В этом смысле я особо хотел бы остановиться на своем подзащитном, семнадцатилетнем юноше, — я имею в виду гражданина Поварова, — который уже достиг совершеннолетия, и, таким образом, по форме является лицом юридически ответственным за свои поступки. Я не собираюсь отрицать этого положения, так как оно очевидно. И все же, если внимательно разобраться в существе дела, легко обнаружить, что Поваров не является основной

фигурой в деле, которое мы сегодня разбираем. Более того, из показаний моего подзащитного так же, как и из показаний свидетелей, очевидно, что мы имеем дело с человеком еще совершенно не сложившейся натуры. Я имею в виду инициативу, решимость, чувство ответственности, в чем он во многом уступает другим соучастникам преступления, в частности Киселеву. Не следует также упускать из виду то обстоятельство, что Поваров не является владельцем пистолета. Он служил только передаточной инстанцией. Пистолет, по существу, принадлежит Киселеву, который нашел его на своем дворе и первый заметьте — первый, взял его себе, чтобы присвоить с какими-то там своими целями. Таким образом, Поваров оказался фигурой, вовлеченной в преступление!

— Из чего это видно? — спросил Губарев, слушавший адвоката со вниманием или, скорее, с любопытством.

— Это видно из документов следствия, это видно из поведения подсудимых вот здесь, в суде. Я полагаю, что вы, уважаемый товарищ член судебной коллегии, будучи опытным юристом, видите это так же ясно, как это вижу я.

— Нет, — сказал Губарев. — Я этого совершенно не вижу.

— Пожалуйста, продолжайте, — проговорила Соболева.

В эту минуту женщина с добродушным, усталым лицом, сидевшая на второй скамейке, поднялась, как бы желая вмешаться, но, вспомнив, что это невозможно, только махнула руками и, не имея сил сдержать нахлынувшие слезы, закрыла ладонями лицо.

— Пойдем, Нина, — сказал, склоняясь к ней, отец Киселева. — Здесь жарко. — И, взяв ее под руку, одолевая ее слабое сопротивление, повел среди расступившихся людей к выходу.

Люди посмотрели на эту пару с сочувствием.

Когда они вышли за дверь и оказались в приемной, мать тотчас сказала отцу:

— Надо было взять адвоката. Защитник Поварова погубит Колю. Ты видишь, как он поворачивает дело?

— Нет, — сказал отец. — Никогда не поверю, чтобы можно было заговорить советский суд. Что ж ты думаешь, что судья и заседатели не понимают, в чем тут дело? Зачем ему адвокат? Правда остается правдой, а ложь все равно выплывет, и зря ты расстраиваешься, Нина. Вот увидишь, все будет хорошо. Только нужно из этого сделать все выводы... Ну, ладно, впрочем, об этом потом. — Лицо его передернулось, он стиснул губы, отчего усы стали еще жестче.

Жена припала лбом к его плечу, он обнял ее и посадил на скамейку.

— Посидим здесь, — сказал он. — Зачем все это слушать? Только расстраиваться понапрасну.

— Я бы хотела слышать, что скажет прокурор.

— Сиди, сиди! — говорил муж, поглаживая дрожащую руку жены.

Между тем в зал, где шло заседание, входили все новые и новые люди. Среди них были сверстники обвиняемых, такие же молодые ребята. Входя, они вытягивались на цыпочках, стараясь увидеть подсудимых через головы и плечи взрослых людей.

— Это кого же там судят? — спросила женщина с лицом сплетницы.

— Да не знаю толком. Ведь разве туда пробережешься? Вон сколько народу набралось! — отвечала ей другая женщина помоложе, видимо, тоже любительница всяческих сенсаций. — Сказывают, будто, что ребятишек троих. Будто, говорят, кассира зарезали.

— Батюшки, страсти какие! — закудахтала сплетница, причем глаза ее азартно засверкали. — Ну, этим каторга! — сказала она радостно. — И к чему это только расстрел отменили? Я бы их всех, ну, всех перестреляла бы!

Мать Киселева задрожала, сжала кулаки, готовая броситься и избить эту женщину, но муж, крепко обняв ее, удержал на скамейке. Он только коротко кашлянул и пожал плечами.

— Ну, что ты, Нина, в самом деле! Охота тебе вслушиваться во всякую чепуху! Не придавай значения... Устала ты, бедная моя.

— Ах, как устала! — сказала жена и, откинувшись на жестком диване, прижала пальцы к пылающим глазам. — Пойдем, — сказала она встрепенувшись.

Муж более не удерживал ее. Они вошли в зал и стали пробираться через толпу к своему месту.

Адвокат давно уже кончил говорить, и сейчас заканчивал свою речь прокурор.

— Я требую, — говорил он, — чтобы суд, применяя эту статью, использовал свое право сурово наказать молодых, но тем не менее опасных нарушителей нашей законности. Не только потому, что они совершили преступление, но еще и потому, что при снисходительной оценке этого преступления суд может дать повод многим и многим сверстникам обвиняемых последовать их примеру... — И он захлопнул свою папку.

Теперь можно было заметить, какая разительная перемена произошла в лицах обвиняемых и свидетелей за эти несколько минут истекшего времени. Обвиняемые были бледны. Выражение их лиц, утратив какую бы то ни было уверенность, обнаруживало совсем еще детские черты. Только Поваров продолжал еще важно хмуриться и коситься на суд, на адвоката, на прокурора, на скамьи, где сидели и плакали его многочисленные родственники.

— Кто из подсудимых желает сказать последнее слово?

Киселев поднялся, судорожно хлебнул воздух и, поведя тонкой своей детской шеей, проговорил:

— Товарищи судьи! То есть нет... граждане судьи... Я все осознал и понял, что я виноват... То есть что мы все виноваты.

— Чего «все»? — мрачно буркнул Поваров.

— Нет, мы все виноваты! — сказал Киселев. — И я прошу у суда снисхождения за всех... За нас...

Он хотел еще что-то сказать, но не сказал, потупился, сел на скамью и отвернулся к стене.

Елена Дмитриевна смотрела на него, стараясь быть безучастной, но, помимо воли, взгляд ее выразил глубокое материнское сочувствие, и она приложила все силы к тому, чтобы отвлечься от этого чувства, охватившего ее всю, чтобы подняться и сказать как можно более официально:

— Суд удаляется на совещание.

Суд поднялся. Тотчас же поднялись и все сидевшие в зале. Елена Дмитриевна и народные заседатели вышли через боковую дверь в комнату для совещаний.

* * *

Елена Дмитриевна возвращалась домой в хорошем настроении. Как всегда, ее сопровождал Губарев. Елена Дмитриевна понравилась ему с самого начала их знакомства, а теперь он любил ее. И то, что Елена Дмитриевна была старше его, нисколько не мешало его чувству, он как-то даже и не думал об этом. Он находил ее прекрасной, она нравилась ему своими ясными, определенными мыслями, всей системой жизненных взглядов. Ее внешность казалась ему необъяснимо прекрасной, то есть он испытывал то, что должен испытывать любящий человек, который никогда и не пытается объяснить себе причину своего чувства.

Они ехали вместе в троллейбусе и говорили о процессе.

— С тех пор как я стала судьей, — говорила Елена Дмитриевна, — меня ни на минуту не покидает сознание своего несовершенства. Я многого не знаю, обо многом только догадываюсь, хотя я, собственно говоря,

уже пожилая женщина и у меня дети, которых я должна воспитать. И вот сейчас... эти дети...

— Какие же они дети? — усмехнулся Губарев. — Я в их годы уже работал и кормил семью да должен был еще и учиться...

— Ну, вот видите, вам повезло, — сказала Елена Дмитриевна. — А им нет. Ведь, право же, виноваты не они, а родители. Это же так ясно... А судить мы должны их. Правильно ли это?

— Вы что же, сомневаетесь в судебном решении? — осторожно спросил Губарев.

— Нет, почему же... — помолчав, ответила Елена Дмитриевна. — Я думаю, что мы избрали самое гуманное решение.

— Да, уж гуманнее нельзя, — улыбнулся Губарев.

— Ну, вот видите, — продолжала Елена Дмитриевна. — Только тут суть не в решении, суть в том, что этим своим решением мы не сделали самого главного. Родители, вероятно, поздравили друг друга со счастливым исходом процесса и не сделали для себя никаких выводов... А? Как вы думаете?

— Да, это трудно гарантировать, — сказал Губарев раздумчиво. — Все зависит от человека. Умение делать выводы далеко не каждому дано. Если бы все делали правильные выводы, вероятно, никто бы не заблуждался в этом мире и нам с вами нечего было бы делать.

Троллейбус замедлил ход и остановился. Елена Дмитриевна легко поднялась и стала пробираться к выходу. Губарев тоже поднялся, хотя ему нужно было ехать дальше, помог Елене Дмитриевне сойти и, мешая другим выходить, остановился у выхода, смотря через стекло, как она пошла по улице. Все в ней казалось ему прекрасным — ее быстрая походка, ее умение верно, по-мужски ориентироваться в уличном потоке. Он очень хотел сейчас, чтобы она еще раз обернулась и взглянула на него, но она не обернулась и смешалась с толпой на тротуаре, а троллейбус пошел дальше.

* * *

Елена Дмитриевна свернула уже было за угол в переулок, где она жила, когда из-за угла навстречу ей, едва не сбив ее с ног, выбежали две девочки. Одну из них Елена Дмитриевна знала — она была подруга Кати. Но сейчас девочка не заметила Елену Дмитриевну, не поздоровалась с ней, она так же, как и ее подруга, была чем-то взволнована, потрясена, быть может, оскорблена. Елена Дмитриевна остановилась и посмотрела девочкам вслед. Их состояние невольно передалось ей. Стоя на углу, где кружил весенний ветер, она долго еще видела, как девочки бежали прочь, натыкаясь на людей, оборачиваясь; теперь одна из них плакала, другая же, та, что была ей знакома, гневно кривила губы и кричала что-то, не слышное в уличном шуме.

Елена Дмитриевна в смутном и тягостном предчувствии, беспричинно овладевшем ею, повернула за угол и пошла к своему дому. При ее приближении несколько подростков, вертевшихся на тротуаре, сразу, как по сигналу, забежали в подъезд, и Елене Дмитриевне показалось, что среди них она разглядела знакомую фигурку, пальто и шапку, сбитую набекрень, — ей показалось, что она узнала Костю.

Поровнявшись с подъездом, куда скрылись ребята, Елена Дмитриевна, помедлив недолго, решительно вошла в подъезд. Они все были там. После яркого солнечного дня в полумраке она не сразу разглядела Костю, но, едва разглядев, повинуясь сильному душевному порыву, не рассуждая, тотчас подошла к сыну и взяла его за руку.

— Что здесь было? — спросила она.

— А что такое? — отвечал Костя чужим и скверным голосом.

Все ребята притихли, двое поспешили исчезнуть, двое остались, не желая покидать товарища в беде. Елена Дмитриевна поглядела на них, и

вдруг Костя сильным движением вырвал свою руку из руки матери. Боясь потерять власть над собой, Елена Дмитриевна собрала все свои силы.

— Идем домой. — проговорила она, и губы ее так побелели, голос так задрожал, что Костя, как-то сразу осунувшись, криво усмехнулся товарищам и, стараясь сохранить в походке независимость, раскачиваясь, пошел за матерью.

Едва они вышли на улицу, как Елена Дмитриевна снова схватила сына за руку и, ничего не видя вокруг от нахлынувшего гнева, боли, страха, буквально потащила Костю по тротуару, затем втащила в подъезд своего дома и вверх по лестнице. И даже когда звонила, все еще продолжала держать его, хотя он и не порывался бежать.

Дверь открыла Мария Андреевна. Она была тоже взволнована чем-то, и Елена Дмитриевна, увидев бледное лицо матери, сразу остыла, выпустила костину руку и, сказав ему только: «Иди к себе», стала раздеваться в прихожей, не торопясь узнать у матери причину ее тревоги.

Еще снимая шапку, она почувствовала за спиной своей чужой взгляд. Когда она обернулась, прямо перед ней, в дверях столовой стояла неизвестная ей пожилая женщина и смотрела на нее взглядом, полным давнишнего устоявшегося гнева. Елене Дмитриевне показалось, что даже голова старухи тряслась или, вернее, чуть двигалась, как бы постоянно выражая суровое отрицание.

— Моя фамилия Шмелева, — сказала старуха без всяких дальнейших околичностей. — Это вам ничего не говорит? — А голова ее все двигалась.

Елена Дмитриевна поняла, что перед нею мать Ивана Васильевича Шмелева. Она не стала расспрашивать старуху о цели ее прихода, так как сразу поняла, в чем дело. Она знала уже, что за Иваном Васильевичем числится уголовное дело, что он взят под стражу. Больше того, она знала, что в ближайшее время должен состояться суд, она смотрела его дело, так как оно проходило как раз по ее участку.

— Чем могу быть вам полезной? — спросила она сухо, выдержав жесткий и напряженный взгляд старухи.

— Я пришла к вам... — заговорила Шмелева, причем голос ее прерывался и слова вылетали с тяжелым свистящим придыханием, как если бы она страдала астмой. — Я пришла к вам говорить о моем сыне. Его дело в ваших руках, и на сей раз я не намерена ждать, пока вы засадите его в тюрьму.

— Это как же понять? — спросила Елена Дмитриевна, стараясь говорить негромко, хотя поднимающаяся волна гнева душила ее.

— Очень просто! — тотчас перебила ее старуха. — Мой сын — прекрасный, честный человек, всю жизнь свою отдавший делу, ради которого он не щадил своих сил. В результате подлой интриги он лишился всего... Я старый человек и много повидала на своем веку, но я так и неспособна понять, зачем вам понадобилась жизнь моего сына. Вероятно, у вас была какая-то своя выгода? Уничтожая его, вы старались приобрести общественное доверие? Что же, повидимому, вам это удалось.

Последние слова старуха произнесла, совсем уже задыхаясь и дважды схватив воздух, как рыба, брошенная на берег. Вдруг она резко повернулась к Марии Андреевне, с ужасом наблюдавшей эту сцену, и не попросила, а приказала:

— Принесите мне воды!..

— Дайте ей воды, мама, — сказала Елена Дмитриевна. Хотя губы ее были совершенно белы, слова прозвучали ясно и громко.

Мария Андреевна, всколыхнувшись всем своим крупным, полным телом, бросилась к шкафу, схватила стакан, налила из-под крана воды и

поднесла стакан старухе Шмелевой. Та выпила воду залпом, крупными громкими глотками, не поблагодарив, сунула стакан в руки Марии Андреевне и заговорила вновь:

— Теперь в результате дикой случайности мой сын на скамье подсудимых, и по какому-то нелепому стечению обстоятельств дело его опять в ваших руках. Я требую, слышите, требую, чтобы вы оправдали моего сына. За этим я и пришла к вам.

Теперь была очередь Елены Дмитриевны.

— Вы сказали все? — спросила она, все так же внимательно и внешне спокойно глядя на старуху.

— Пока все! — ответила Шмелева, и голова ее отрицательно дернулась.

— Я могла бы понять ваши чувства, — у меня тоже есть мать, и я сама мать своих детей, — если бы все было действительно так, как вы сейчас здесь говорили.

— Это так! И вы знаете это лучше, чем я, — быстро перебила Шмелева, не спуская глаз с Елены Дмитриевны.

— Нет, это не так, — сказала Елена Дмитриевна с суровой решимостью. — Вы сказали, что ваш сын прекрасный человек, — это неправда. Он дурной человек. Вы знаете его дома, я знаю его на работе. Я не знаю, как он обращался с вами, со своей матерью, но я знаю, как много плохого он сделал заводу, который возглавлял... Вы говорите далее, что нелепая случайность толкнула его на уголовное преступление. Не слишком ли много случайностей для одного человека? Каждая мать, вероятно, многого не знает про своих детей и склонна все простить своему сыну — любое преступление. Но это не может являться мерой для общественной оценки. Не так ли? Вы бы лучше подумали о том, как воспитать такого человека, который никогда бы не мог оказаться на скамье подсудимых. Это трудно, очень трудно... Повторяю, я тоже мать. Но я говорю сейчас перед лицом своей матери и своего сына, которые слышат меня: если я узнаю о нем что-нибудь дурное и подлежащее общественному осуждению, я первая приведу его на суд общества. Иначе у нас дело не пойдет!

— У кого это «у нас»? — успела вставить Шмелева.

— У нас, у советских людей. Или вы себя к ним не причисляете?

Старуха не ответила.

— И затем вот что, — уже овладевая собой, продолжала Елена Дмитриевна, — вы вообще напрасно пришли ко мне. Если вы имели в виду повлиять таким образом на ход судебного процесса, то вы жестоко просчитались. Ни один судья, и я в том числе, разумеется, не имеет права принимать у себя на дому родственников или близких подсудимого. И уж если вы явились ко мне без приглашения, то результат может быть только один: я обязана отказаться от ведения дела, что я, конечно, и сделаю. Дело вашего сына будет разбирать другой судья. От этого, вероятно, ничего не изменится, так как не изменится состав самого преступления. И советский суд найдет ему верную оценку и верную меру наказания. Вот и все. Как видите, ваш визит ко мне был совершенно напрасным. Я оставляю в стороне все оскорбления, которые вы пытались нанести мне, я их не заслужила, и мне этого совершенно достаточно, но больше я слушать их не желаю. Разрешите подать вам ваше пальто.

Елена Дмитриевна сняла с вешалки пальто старухи, но, прежде чем она успела подать его, Шмелева вырвала пальто из ее рук. Надевая пальто на ходу, Шмелева проговорила хрипло и страшно:

— Вы коммунистка и в бога не верите. Но я верю и знаю, что он вас накажет.

Елена Дмитриевна открыла дверь.

— Это вы верно сказали, — проговорила она на прощанье. — В бога

я не верю. Я верю в людей. Советую и вам относиться к ним с бо́льшим доверием. Никогда не поздно задуматься об этом, даже в ваши зрелые годы.

Это были ее последние слова, и она закрыла дверь за старухой.

Мать и дочь остались вдвоем. В маленькой квартирке сразу установилась та чрезвычайная тишина, когда люди слышат биение собственного сердца, шум крови в ушах. Эта напряженная тишина длилась некоторое время, пока первой не заговорила Мария Андреевна.

— Лена! — сказала она, глядя на дочь одновременно и с восторгом и с ужасом. — Откуда ты такая?

— Какая, мама? — не сразу проговорила в ответ Елена Дмитриевна. Сухой блеск ее глаз смягчился, губы дрогнули. — Какая, мама?

— Нет, Лена... — снова заговорила Мария Андреевна, — я не способна понять тебя. Отец твой был простой человек, ничем особо не отличался, я — вот она вся тут, а ты...

— Что я, мама?

— Откуда у тебя смелость такая?

Елена Дмитриевна ничего не ответила матери, обняла ее и стала целовать в седую голову.

— Ах, мама, родная! — заговорила она чуть погодя. — Как много еще плохого в жизни! И нельзя прощать, нельзя слабеть, а то плохие съедят все хорошее. Верьте, мама!

— Да, это-то так, — говорила Мария Андреевна, понимая своей старческой мудростью правоту дочери. — Это так... Только все-таки страшно, Лена.

— Чего же страшно, мама? Уж не меня ли испугались? — И Елена Дмитриевна рассмеялась вдруг звонко и чисто и стала целовать голову матери, ее морщинистые, потемневшие от труда руки.

— Как ты с ней говорила! — продолжала Мария Андреевна свою мысль. — Я не узнала тебя. Ведь она тоже мать... Как же тебе ее было не жалко? — И мать посмотрела на свою дочь глубоким, испытующим взглядом.

— Жалко? — переспросила Елена Дмитриевна. Теперь улыбка сошла с ее лица, оно стало строгим, даже суровым. — Конечно, жалко. Только нельзя иначе... Я всегда думаю об этом, мама, и когда нужно решать, спрашиваю себя: ну, что? Что? Кого ты жалеешь сейчас? Вот этого человека, который крал, лгал, блудил, покрывал грехи свои и чужие, изворачивался, пока жизнь и люди не призвали к ответу? Или тех людей, те миллионы наших людей, которые ничего не пожалели — ни здоровья, ни сил, чтобы сделать жизнь лучше, чище, справедливее... Кого же ты жалеешь? Я всегда задаю себе этот вопрос, прежде чем принять решение, и стараюсь сделать так, чтобы слабость моя не брала верх над разумом, а сердце — над законом. Потому что сердце — для меня, мама, для меня одной, а закон — для всех...

— Да, это так, — снова заговорила Мария Андреевна. Она и понимала и не понимала свою дочь, и гордилась ею, и тревожилась за нее И верила в ее дело и сомневалась в нем. И, не зная, как заключить этот разговор, она сказала: — Что ж, Лена, надо обедать.

— Да, надо обедать, — сказала Елена Дмитриевна. — Мне сегодня еще в школу. И вот что, мама, вы Костю сегодня никуда не пускайте.

* * *

Костя лежал на своей постели, закинув руки за голову, и смотрел в потолок. На потолке едва заметно шевелилась тень — это за ширмой, быстро перебирая пальцами, заплетала на ночь косы сестра Катя. После того, что случилось днем, Костя не разговаривал с сестрой, он не обедал и, проплакав несколько часов кряду, сейчас лежал, пытаясь разобраться

в том, что произошло за весь этот трудный день. Матери не было дома, она все еще была в своей юридической школе, и Костя с тревогой ожидал ее возвращения. Больше всего он боялся, что мать не заговорит с ним и все, что он передумал и понял в этот день, все то новое и важное, что открылось ему сегодня, вдруг охладеет, утратит свой смысл или совсем уйдет от него и он останется таким же, каким был сегодня утром до всей этой истории в подъезде.

Раздался звонок — это пришла мама. В этом не было сомнений, он узнал бы ее звонок среди тысячи других.

Костя повернулся лицом к стенке и даже натянул на голову одеяло. Но тотчас же, одолев это свое малодушие, снова лег на спину, закинув руки за голову.

Катя тоже насторожилась за своей ширмочкой, перестала плести косу — оба они, затаив дыхание, слышали, как мать вошла в свою комнату, подошла к столу и положила на стол связку книг. Помолчав, она спросила:

— Мама, а что Костя? Спит?

— Спит, наверное, — послышался из кухни голос бабушки.

Елена Дмитриевна стояла у стола. Она думала сейчас о том же, о чем думали ее дети: как начать разговор, который мог ей принести много нового, неожиданного и горького. Она только догадывалась о костином преступлении, так еще достоверно и не зная, что́ же именно он сделал.

Катя, сообразив, что брату предстоит важный и тайный разговор с матерью, подумав немного, отложила книгу, которую собиралась читать, и погасила свет. Теперь в детской стало темно, и только отсвет с улицы падал на костину подушку, и в этом отсвете было видно, что глаза его попрежнему широко открыты.

Между тем Елена Дмитриевна, как и всегда расчесывая волосы перед сном, сидела на постели у матери. Мария Андреевна только что легла, и они разговаривали.

— Нет, Лена, — говорила Мария Андреевна, — все-таки не понимаю я тебя. Так жить нельзя. Так ты совсем изведешься... Работа у тебя нервная, а вечером еще школа, да сколько надо заучить! И зачем только ты на себя этот груз взяла? Нет, не понимаю я тебя. Ну, ладно, была бы ты одна, я при тебе, старуха, но ведь у тебя дети...

— Ничего, мама, — тихо, стараясь не разбудить детей, проговорила Елена Дмитриевна. — Теперь уже недолго осталось. Школу я скоро закончу.

— Школу закончишь, еще что-нибудь надумаешь. Разве я не знаю тебя? Нет, мы все-таки как-то иначе жили. Хотя время тоже трудное было, а все же и себя не забывали... Неужели так никто и не понравился тебе за эти годы? Ведь сколько кругом хороших людей.

— Что? — спросила Елена Дмитриевна, не сразу поняв слова матери.

— Я говорю, неужели никто не понравился тебе?

Елена Дмитриевна опустила голову. В полумраке комнаты нельзя было разглядеть, что сейчас отразилось на ее лице. Но она ответила не сразу.

— Есть один человек. Да только он не свободен. Так что нечего об этом говорить!

Старуха помолчала.

— Вот сейчас гляжу я на тебя — ведь ты еще интересная женщина. И куда только нынче мужчины смотрят!

— Ах, полно вам, мама! И о чем вы только заговорили?

— А что ж тут такого? — сказала Мария Андреевна рассудительно. — Жизнь есть жизнь. Одному человеку трудно, да и детей не воспитать.

Елена Дмитриевна продолжала расчесывать свои прекрасные густые волосы.

Теперь через приоткрытую дверь Костя видел другую тень, совершавшую неспешные движения, и он скорее разгадал, чем расслышал, как мать спросила бабушку:

— А что Костя?

Костя вытянулся под своим одеялом. Бабушка ответила громче — ее слова Костя хорошо расслышал:

— Не стал обедать и проплакал весь вечер. Не захотел говорить со мной. Теперь, наверное, спит.

— Он плакал? — повторила мать, и Костя ясно различил в ее голосе какую-то радостную ноту.

Костя затаил дыхание. Прошло немного времени, он услышал, как мать проговорила с глубокой сердечностью:

— Это прекрасно, что он плакал. Значит, все будет хорошо. Вы думаете, он спит?

— Конечно. Время — двенадцатый час.

Вслед за этим Костя услышал шаги матери, потом увидел ее фигуру в светлом ночном халате. Она стояла в дверях и смотрела на него. Когда глаза ее привыкли к темноте, она увидела, что Костя не спит, хотя он лежал теперь с закрытыми глазами.

— Костя! — сказала она чуть слышно, стараясь не разбудить Катю. Но Катя тоже не спала — она лежала, крепко прижав руки к сильно бьющемуся сердцу.

— Костя! — услышала она шопот матери и, чуть погодя, хриплый, проплаканный голос Кости:

— Что, мама?

Елена Дмитриевна сидела на постели у сына. Рука ее лежала на его встрепанной мальчишеской голове, пальцы нежно, привычно перебирали милые вихры, касаясь лба, щек, еще совсем детской шеи.

— Скажи мне, сын, что там было у тебя сегодня? Только правду скажи. Ты знаешь, я не могу, когда ты говоришь мне неправду. Я ведь всегда знаю это.

Костя порывисто вздохнул, видимо, не имея сил начать этот разговор, которого он так ждал и так боялся. И вот, чтобы облегчить начало этого разговора, Елена Дмитриевна сказала:

— Прежде чем зайти в подъезд, я встретила на углу Валю, и с ней была еще какая-то девочка. Что там было у вас?

— Ах, мама! — выдохнул Костя и опять смолк. Голос не слушался его.

— Ну, хорошо, я спрошу тебя сама, а ты мне только отвечай правду, — едва слышно проговорила Елена Дмитриевна, и по этому полушопоту Катя поняла, что мать волнуется сейчас не меньше, чем сам Костя. — Тебе что же, нравится Валя?

— Почему ты так думаешь? — спросил Костя, как всегда поражаясь прозорливости матери. Он даже приподнялся на постели и теперь сидел в своей белой рубашонке и широко открытыми глазами смотрел в лицо матери.

Это движение очень многое объяснило Елене Дмитриевне, и что-то просветлело в ней, смягчилось.

— Ну, я кое-что заметила, — сказала она. И Костя впервые за этот день увидел улыбку на ее губах. — Ты всегда стараешься быть дома, когда Валя приходит к Кате заниматься, и вертишься около них. И я однажды даже видела, как ты причесывался перед ее приходом очень старательно. Тут нет ничего дурного, не обижайся на меня.

— Я не обижаюсь, — сказал Костя сурово, но, видимо, был потрясен, что его тайна открыта.

— Но если она нравится тебе, если ты хочешь с ней дружить, почему же она плакала сегодня? Ты обидел ее?

— Ах, мама! — опять порывисто вздохнул Костя и, отвернувшись от матери, стал глядеть в окно. Поза его была полна глубокого трагизма.

Мать с улыбкой смотрела на его чистый и милый профиль, на непокорные волосы, торчащие ершом. И вдруг Костя решился сказать все.

— В пятницу я провожал ее домой. Помнишь, ты разрешила? Тогда еще было десять часов вечера, и она боялась... В общем, ребята увидели меня с ней, когда мы шли по улице, и стали дразнить. И тогда я сказал... — Костя смолк.

Катя, лежа за ширмой, стиснула зубы, прижала руки к вискам, переживая костину драму не менее, чем он переживал ее сам.

— Ну и что же ты сказал? — спросила Елена Дмитриевна, и Костя различил суровую складку, набежавшую у нее между бровей. — Ты похвастался?

— Да, — сказал Костя. — Они дразнили меня, что я жалкий вздыхатель, таскаюсь за девчонкой, а я сказал, что она сама в меня влюбилась и что я при всех сегодня же поцелую ее и ничего не будет.

За своей ширмочкой Катя даже зажмурилась от ужаса, испытывая одновременно и стыд за то, что стала невольной соучастницей этого тайного разговора, и гнев по отношению к брату, и какую-то смутную, совсем уж ей непонятную зависть. Что только она не испытала сейчас, бедная четырнадцатилетняя Катя! Но вот опять она услышала голос матери:

— Что же было дальше? Рассказывай все до конца.

— Я знал, — снова заговорил Костя, — что она сегодня пойдет не к Кате, а к другой девочке, Нине Прокофьевой, которая живет как раз в этом подъезде. И мы там все собрались. И когда она вышла, я загородил ей дорогу. Она спросила меня: «Ты что, Костя?» И тогда я взял ее за косы и хотел насильно поцеловать. Тогда ребята стали смеяться, а она вырвалась и убежала... Вот и все.

Проговорив все это быстрым, прерывающимся шопотом, Костя как-то вдруг ослабел, обмяк и, опустившись на подушку, отвернул лицо к стене.

Елена Дмитриевна молчала. Во время рассказа сына лицо ее отражало множество противоречивых чувств. Был момент, когда она едва удержала себя от гневного восклицания, так как что-то в словах сына оскорбительно напомнило ей бессвязные и стыдные показания, которые ей приходилось слышать ежедневно от многих запутавшихся и павших людей. Но ведь тут же еще не было преступления, и все это было детство, самое начало юности, и такие ли грехи бывают в эту опасную, переломную пору... Конечно, Костя мог совершить нечто более тяжкое, и она была готова к этому. И вот сейчас ей надо было облегченно вздохнуть, но сердце ныло, тяжело стучало в груди. Ах, как сурово вторгается жизнь со всеми своими правами, думала она, как все это непросто, как незаметно подкрадывается...

— Костя, — заговорила она наконец. — Слушай, сын, скажи мне, а что ты сам думаешь о себе сейчас?

Костя не мог ответить ей — он беззвучно плакал, отвернувшись к стене

— О чем? О чем ты? — говорила мать, и опять лицо ее просветлело. Она верила этим слезам, она знала, что если человек может заплакать, многое еще может вернуться к нему. А здесь было только еще начало.

— Ну, давай разберемся. Ты говоришь, что Валя нравится тебе, что ты хочешь с ней дружить. Ведь ты еще очень молод, Костя. Я не хочу

сказать, что ты ребенок. Пройдет полтора месяца, и ты получишь паспорт, то есть как бы станешь взрослым человеком, обязанным отвечать за каждый свой поступок. Сейчас у тебя еще нет паспорта, ты еще мамин сын, но перед самим собой и передо мной, Костя, ты и сейчас обязан отвечать за все. Ты понимаешь, о чем я говорю?

— Конечно, понимаю, мама, — сказал Костя не поворачиваясь.

— Пройдет два, может быть, три года, ты кончишь школу, поступишь в университет. Быть может, к тому времени ты совсем перестанешь дружить с Валей, а может быть, напротив, по-настоящему полюбишь ее. Но для того, чтобы это было так, тебе сейчас надо все беречь: и себя, и Валю, и всех нас... Потому, что счастье одного человека, Костя, не приходит вопреки счастью других людей. Его не украдешь. Это ты понимаешь?

Костя молчал.

— Это очень важно тебе понять сейчас, потому что потом уже может стать поздно.

— Я это все понял, мама, — сказал Костя голосом неожиданно торжественным и даже важным. — Я целый вечер сегодня думал об этом. Только теперь я думаю, что Валя никогда уж больше не простит меня. Она, наверное, и к Кате перестанет ходить.

— Ну, что ты! — сказала Елена Дмитриевна так же серьезно и торжественно, как только что говорил Костя. — Она, конечно, будет приходить к Кате. Я знаю ее, она добрая и умная девочка. Если ты сумеешь честно и просто рассказать ей, что заставило тебя так поступить, и что ты передумал после этого, и как ты все понял, она, конечно, простит тебя. Вот это твоя вторая ошибка, Костя: человеку, в особенности у нас, очень свойственно прощать людям. Только надо, чтобы люди понимали свои ошибки и стремились исправить их. В этом все дело. И Валя тоже, конечно, это поймет. Я уверена в этом.

— Ты уверена? — переспросил Костя, опять приподнимаясь.

— Конечно. Если тебе не удастся объяснить ей все до конца, я сама поговорю с ней, и, может быть, она меня поймет лучше, чем тебя.

— Ты знаешь, возможно, — сказал Костя. — Но только сначала я попробую сам. А если уж не выйдет, тогда ты!

И, вдруг проникшись к матери глубоким сердечным доверием, он совсем уж по-детски крепко-накрепко обнял ее за шею и прижался щекой к ее щеке.

Внезапно откуда-то сбоку на Елену Дмитриевну обрушился целый град поцелуев, горячих и мокрых от слез, — это Катя, не выдержав, выскочила из-за своей ширмочки, благодарная, счастливая и гордая за мать и за брата.

* * *

Прошло время, быть может, несколько дней, быть может, несколько недель, но Костя помирился с Валей. Все вместе, втроем, они решали сейчас геометрические задачи, то есть вообще-то задачи нужно было решать Вале и Кате, Костя же им только помогал.

Девочки сидели рядом за столом, а Костя стоял позади Кати, боясь прикоснуться не только к Вале, но даже к стулу, на котором она сидела. И хотя девочки не понимали его объяснений, вся фигура Кости, голос, весь его вид живо выражали глубокое учительское терпение.

— Ну, как же, — говорил Костя вкрадчиво и добросердечно, — тут ведь только надо вспомнить, чему равна гипотенуза.

— Гипотенуза? — повторила Валя и, закусив губу, посмотрела на Костю.

— Но ведь это же так просто! — сказал Костя и беззлобно улыбнулся. — Ну?

— Сейчас, — сказала Валя

— Нет, я не тороплю! — поднимая руки точно так, как это делал у них в школе учитель математики Василий Васильевич, говорил Костя.— Торопиться не нужно, думайте сколько угодно. Но просто нужно вспомнить.

— Сейчас, — еще раз сказала Валя, хмуря свой чистый лобик.

В соседней комнате позванивали ложки — это бабушка Мария Андреевна накрывала стол к вечернему чаю. Елена Дмитриевна еще не пришла из школы, но ее ждали с минуты на минуту. И поэтому когда в прихожей прозвонил звонок, Костя буквально в два прыжка оказался у двери. Еще открывая дверь, он уже заговорил с матерью. Но, открыв дверь, осекся и отступил. На площадке за дверью стоял незнакомый рослый человек в хорошем весеннем пальто и в шляпе. Лицо его было приятно, и Косте показалось, что когда-то и где-то он уже видел этого человека. Но что самое удивительное — этот рослый, уже немолодой и, судя по глазам, умный человек был смущен и озадачен нисколько не менее, чем Костя, а может быть, даже еще более.

— Простите! — сказал он глуховато, обращаясь к Косте на «вы».— Елена Дмитриевна Соболева здесь живет?

— Да, — ответил Костя. — Только ее сейчас нет дома.

— Ну, что ж поделаешь! — широко развел руками гость. — Значит, не судьба. Как-нибудь в другой раз зайду.

Какая-то молния сверкнула в костиных глазах; почему-то ему показалось, что такого привлекательного, видимо, интересного человека никак нельзя отпустить, что он обязательно должен зайти к ним в дом, и он, Костя, должен обязательно с ним познакомиться.

— Почему же? — сказал он. — Зайдите, пожалуйста! Мама должна вот-вот зайти, с минуты на минуту. Выпейте с нами чаю. — И Костя даже потер руки для солидности, а затем сделал широкий пригласительный жест рукой.

Все это у него вышло очень важно и гостеприимно, и незнакомец, видимо, оценив костино усердие, вдруг свободно рассмеялся и шагнул через порог.

— Ну что ж, можно подождать, — проговорил он, снимая шляпу и протягивая Косте руку. — Павлов.

— Очень приятно. Соболев, — сказал Костя и сильно тряхнул крупную руку гостя.

Как и все юноши его возраста, Костя в зависимости от настроения и обстановки мог быть очень груб и невнимателен или очень вежлив и внимателен. Достоинства и недостатки приходили к нему сообразно с велениями сердца. На этот раз мгновенно родившаяся симпатия, а может быть, то прекрасное и светлое настроение, в котором он постоянно пребывал после примирения с Валей, заставило его быть особенно и подчеркнуто любезным в отношении своего нового знакомого.

— Заходите, пожалуйста, — пригласил Костя, сверкая улыбками.— Вот тут вам будет удобно. — Он великодушно указал гостю место у стола, на котором обычно сидел сам.

Девочки вышли из комнаты, с интересом разглядывали нового человека, стоя в дверях. Павлов поздоровался также и с ними. Как раз, когда он пожимал руки девочкам, из кухни в столовую вошла Мария Андреевна.

— Батюшки, — воскликнула она, — это кто же у нас? Простите, гражданин, вы что, по делу?

— Бабушка, — поспешил Костя, — это товарищ Павлов. Он пришел к маме, так сказать, в гости. То есть к нам, одним словом. А это мать моей мамы, то есть, проще говоря, так сказать, бабушка Мария Андреевна. Садитесь, пожалуйста!

Павлов был очень смущен, тем более, что Мария Андреевна рассматривала его с глубоким и откровенным интересом, и бог весть, чем закончилась бы эта трудная сцена, если бы в прихожей не раздался новый звонок. На этот раз пришла Елена Дмитриевна.

Открыв дверь, Костя возбужденно зашептал:

— Мама, к тебе пришли. И знаешь кто — товарищ Павлов. Ты знаешь, это, по-моему, как раз тот самый Павлов, который был тогда на заводе. Ну, одним словом, мама... Ну, неужели ты забыла?

Елена Дмитриевна молчала, потрясенная, оглушенная, буквально потерявшая дар речи. А Павлов уже шел к ней, как всегда слегка покачиваясь и протягивая руки, говорил что-то, что она даже не сразу сумела расслышать и понять.

— Какими судьбами? — наконец овладев собой, проговорила она и, чтобы скрыть беспощадно зардевшиеся щеки, отвернулась к зеркалу, чтобы снять шляпу.

Костя пошел из прихожей в столовую, между тем как Павлов говорил:

— Я говорю, раньше, мол, было как-то не совсем удобно. Ну, что в самом деле? Были мы с вами в одной организации, придешь, а вы подумаете: с чего бы это он? Уж не изучать ли, как живут и работают подведомственные лица? И прочее. А теперь мы с вами совсем по разным департаментам, вот я и подумал: а почему бы не навестить хорошего человека? А? Как вы к этому относитесь?

— Это прекрасно, — говорила Елена Дмитриевна, прикладывая ладони к пылающим щекам. — Садитесь, будем пить чай.

— Вот сюда! — сказал Костя, желая, чтобы Павлов сидел на его месте.

Сам он устроился на уголке, по правую руку от матери, и стал смотреть на Павлова с той юношеской восторженностью, которая сразу же проявилась у него по отношению к этому человеку и которую он не умел скрыть. Девочки тоже исподтишка смотрели на Павлова. Рассматривала Павлова и Мария Андреевна, стараясь сделать это как можно более незаметно. Но Павлов чувствовал на себе эти взгляды, и хотя он был смелым человеком, сейчас он совсем застенчиво помешивал ложечкой чай в стакане.

— Что же вы ложкой-то размешиваете? — спросила Мария Андреевна смеясь. — Я вам сахару не положила. Вот, кладите. — Она пододвинула Павлову сахар.

— Спасибо! — сказал Павлов и положил один кусок.

Нужно было начинать разговор, и все, что Павлов хотел сказать Елене Дмитриевне, все, с чем он шел к ней, что он передумал за долгое время, прошедшее после их последней встречи, он сейчас безнадежно растерял и не знал, с чего начать. Первой заговорила Елена Дмитриевна.

— Расскажите, Андрей Николаевич, как сейчас на заводе?

— На заводе? — Павлов встрепенулся, лицо его внезапно приобрело серьезное и даже деловое выражение. — Жаловаться нельзя, — сказал он. — Многое пришлось менять за это время, всем пришлось потрудиться, но, как говорят, кость у завода крепкая, а мясо нарастет... Да уж... и наросло, пожалуй.

— Да, — сказала Елена Дмитриевна, — в газетах пишут о ваших успехах. Видимо, наладилось дело.

— Так, разумеется! — проговорил Павлов со своей обычной доброжелательной и покойной улыбкой, за которой проступало многое невысказанное в словах, но самое главное и существенное в той оценке, которую Павлов давал тому или иному явлению жизни. На этот раз эта улыбка обозначала, что Павлов всегда был уверен в заводском коллек-

тиве и в том, что завод обязательно поправится и станет на ноги, и что этот поворот к лучшему прошел не без участия Елены Дмитриевны, и что оба они это понимают, но говорить об этом теперь, пожалуй, не стоит. Елена Дмитриевна поняла эту его улыбку и не стала продолжать разговор о заводе. Тогда Павлов, боясь, что беседа замрет, спросил в свою очередь:

— А как ваши судебные дела?

— Я теперь работаю в областном суде. Много еще этих дел, — сказала Елена Дмитриевна.

— Ну да! — подхватил Павлов. — У вас, как в медицине, чем меньше, тем лучше...

И на этом разговор о суде также прекратился. Оба они, и она и Павлов, понимали, что Павлов пришел совсем не для того, чтобы рассказывать про завод и спросить о судебной практике Елены Дмитриевны, что говорить они должны были о чем-то совсем ином, о чем думали многие дни и ночи отдельно друг от друга, но что свело их сейчас вот здесь, под этой крышей. Однако вокруг них за столом сидели дети, и Мария Андреевна выходила и входила в столовую с значительным и таинственным лицом, что делало присутствие Павлова в этой комнате совершенно нестерпимым ни для Елены Дмитриевны, ни для него самого.

Почти в полном молчании они допили чай, после чего Елена Дмитриевна, мельком взглянув на часы, сказала:

— Беда в том, что мне надо еще заехать в суд подписать документы. Такая уж наша жизнь судейская! Ничего не поделаешь. Вы не проводите меня?

— Так, разумеется! — поднялся Павлов и стал прощаться сперва с Марией Андреевной, затем с детьми.

Костя опять с подчеркнутой мужской энергией пожал и потряс его руку и сказал совсем по-хозяйски:

— Не забывайте нас. Заходите, пожалуйста!

— Да уж как вас забыть! — ответил Павлов. В этом ответе было что-то шутливое и вместе с тем очень многозначительное.

* * *

Едва они сели в машину, как Павлов протянул Елене Дмитриевне руку, как бы здороваясь с ней теперь как следует, по-настоящему. Она дала ему пожать свою руку, и он держал руку так долго, что она должна была отнять ее.

— Поверьте, — заговорил Павлов, — что мне стоило немалого труда решиться притти к вам. Едва ли нужно объяснить почему... Все это время я думал о вас. А вы? Поди-ка, и забыли совсем обо мне?

— Зря вы говорите это, — сказала Елена Дмитриевна, чуть помолчав. — Вам не следует говорить общие фразы.

— Не следует! — взволнованно улыбнулся Павлов. И опять протянул к ней руку. На этот раз она не дала ему своей руки, и рука его так и осталась лежать открытой на колене.

— Конечно, я думала о вас, — сказала она серьезно.

— Часто? — спросил Павлов.

— Всегда, — ответила она.

— Что же вы думали?

— Я думала, что жизнь нас разумно развела, и что ни к чему встречаться, и что нужно забыть... Но на другой день опять думала. А вы?

— И я думал так же. Поэтому и не приходил раньше... Но вот думал, думал, а сегодня взял и пришел.

— Чудно́ мы с вами поговорили, — проговорила Елена Дмитриевна и вдруг, как всегда, неожиданно и звонко рассмеялась.

— Ну, а как же мы могли говорить иначе? — несколько озадаченный и даже испуганный ее смехом, спросил Павлов.

— Да, верно... А вы знаете, я ведь уже и приехала. Вот моя служба. — И Елена Дмитриевна, склонившись к шоферу, сказала: — Будьте любезны, вот здесь направо, у ворот, остановитесь, пожалуйста.

В этот момент весь вид Павлова откровенно и прямо изобразил отчаяние.

— Погодите, но как же... — сказал он.

— Да вот так! — ответила Елена Дмитриевна улыбаясь. — Приехали! Ну, счастливо вам. — И она протянула Павлову руку. — Спасибо, что довезли.

— Нет, погодите! — удерживая ее руку, быстро заговорил Павлов. — А вы долго пробудете здесь?

— Да нет, подпишу документы и пойду домой.

— Можно, я подожду вас? У меня сегодня вечер свободный, мы могли бы поехать куда-нибудь, ну погулять, что ли... Я ведь еще ничего не сказал, да и вы тоже.

— О чем мы можем с вами говорить, Андрей Николаевич? — сказала Соболева, стараясь освободить руку. — И к чему этот разговор может привести? Ну, посудите сами.

— Не знаю, — ответил Павлов сурово. — Только я подожду вас. Если вы позволите, конечно.

— Как хотите. — И она, не оборачиваясь, быстро пошла во двор, к подъезду старого московского особняка, в котором помещался суд.

Немного погодя она вышла из подъезда и теперь шла через двор медленной походкой, желая и боясь увидеть машину Павлова у ворот. Увидела ее, остановилась, постояла немного и вдруг решительно и быстро подошла к машине, открыла дверцу и молча села рядом с Павловым.

— В Химки поедем, — сказал Павлов глуховатым, срывающимся голосом.

Елена Дмитриевна пожала плечами, как будто удивляясь сама себе и отвечая на какие-то свои мысли.

— В Химки? — сказала она, странно улыбнувшись.

— Не хотите? — склонился к ней Павлов. — Можно поехать в какое-нибудь другое место.

— Нет, почему же? Да и какая разница?

Машина быстро помчалась по Ленинградскому шоссе. Был конец мая, стоял теплый, погожий вечер, и на улице было много народу. И хотя во всей этой движущейся массе людей, вероятно, были и озабоченные, и огорченные, и усталые люди, в целом создавалось впечатление, что все они сейчас счастливы.

Елена Дмитриевна смотрела через стекло на пестрое движение улицы, открывая для себя какой-то новый мир, давно уже неизвестный ей, не замечаемый ею, и от этого лицо ее стало моложе и нежнее. Павлов же смотрел только на нее. Это изменение в ее лице не скрылось от его испытующего, внимательного, любящего взгляда. Весь он был занят сейчас только этим чувством близости к любимой женщине, о которой он думал каждую минуту своей жизни вот уже несколько лет. И вот теперь она сидит рядом с ним, он может взять ее за руку и даже вот так, ничего не говоря, наслаждаться ее близостью.

Машина остановилась у речного вокзала в Химках.

— Пойдем погуляем, — предложил Павлов, когда они вышли из машины. — Или надо сперва зайти в ресторан?

— Как это «надо»? — улыбнулась Соболева. — Разве существует какой-то определенный порядок? — И, взглянув на растерянного от всей этой необычной и даже невероятной для него обстановки Павлова, вдруг опять, как прежде, в машине, свободно и легко рассмеялась.

— Нет, ну, я в том смысле, что так, кажется, принято... посидеть, что ли...

— Что же, если так принято, — сказала Елена Дмитриевна, — пойдемте посидим.

Они вошли на открытую террасу ресторана и, испытывая мучительную неловкость, по молчаливому согласию, пробрались в самый дальний угол и сели там. К ним подошел старик официант, поправил скатерть на столе и положил перед Павловым меню. И опять Павлов не знал, как ему следует вести себя: выбирать ли самому или предложить выбирать Елене Дмитриевне. И тогда, одолевая застенчивость, нелепую, как он думал, в его возрасте, он сказал официанту с решимостью отчаяния:

— Давайте что-нибудь на ваше усмотрение!

— Все понятно! — сказал официант и, взяв карточку, звонко захлопнул ее и быстрой семенящей походкой отправился делать заказ.

— Это у вас ловко получилось, — сказала Елена Дмитриевна.

— Да уж, куда там! — усмехнулся Павлов. — Бывалый кутила! — И потом, помолчав, с какой-то уморительной важностью добавил: — Нет, в молодости-то я захаживал в ресторан. В студенческие годы.

— Никогда бы не подумала! — сказала Соболева, глядя на него с внимательным юмором. — Вот так постепенно узнаешь человека...

Павлов хотел ответить ей что-то, но в это время загудел пароход, подходивший к пристани.

— Смотрите, пароход! — сказала Елена Дмитриевна.

По глади водохранилища, круто разворачиваясь, к пристани подчаливал красивый белый теплоход. На палубах толпилась молодежь: одни просто кричали что-то встречающим, другие пели под гитару, а на верхней палубе, вылавливая из всего этого шума нужные им звуки музыки, танцевало несколько пар.

— Прекрасно все это, — сказал Павлов, глядя на пароход, на зарю, отражавшуюся в тихих водах.

Официант поставил перед ними бутылку светлого вина, салат, хлеб. Он принес также бутылку боржома. Кусочки хлеба были поджарены. Официант был опытный человек и на взгляд определял вкусы и средства посетителей. Эту пару он отнес к первому разряду и рассчитывал хорошо, основательно и неторопливо накормить их. Но он ошибся, так как, отхлебнув глоток вина, Елена Дмитриевна сказала:

— Знаете что, я думаю, что мы уже достаточно посидели здесь для порядка. Пойдемте лучше все-таки гулять.

Нельзя даже объяснить, какое облегчение испытал Павлов, услышав это предложение Елены Дмитриевны. Он расплатился с официантом за все, что стояло на столе, и за все, что официант успел уже заказать, и они спустились по лестнице вниз, к воде, повернули вдоль набережной в сторону молодого, но уже разросшегося и зазеленевшего по весне парка.

Их отношения сложились так, что им все было ясно друг про друга, хотя и ничего еще не было сказано. Можно было говорить бесконечно много, так как двое любящих людей находят интерес в любой теме разговора и во всем слышат непрестанно звучащие слова любви, во всем видят ее тайные знаки. Но они могли и молчать, так же верно чувствуя все, что переживал сейчас каждый из них, угадывая невысказанные мысли и с каждой секундой все более и более приближаясь друг к другу.

И когда наступила та решительная секунда, которая требовала слов или поступков, они оказались в узкой заросшей аллейке. Павлов обнял Елену Дмитриевну за плечи, привлек к себе и поцеловал в губы.

За всю прожитую жизнь он знал только одну женщину — это была его жена. Он женился рано, в студенческие годы, и поначалу казалось, что это будет счастливый брак. Но потом в натурах их обнаружилось многое, что помешало браку быть счастливым, тем более, что детей у них не было. Павлов и теперь, уходя на службу или возвращаясь поздно ночью домой, целовал свою жену, не испытывая при этом ничего,

кроме привычной необходимости, не более интимной, чем рукопожатие. Теперь, целуя Елену Дмитриевну, он был потрясен новым, забытым или еще неизвестным ему чувством до самой глубины всего своего существа.

И она отвечала ему такой же силой чувства. Им показалось, что поцелуй этот длился бесконечно долго.

Первой отпрянула Елена Дмитриевна, и Павлов увидел ее широко открытые, просветлевшие, полные слез глаза, и такую боль и муку, исказившую милые губы, что непроизвольно воскликнул:

— Что? Что?

— Погодите минуту, — быстро заговорила Елена Дмитриевна. — Сейчас... Вот что... Этого никогда не должно быть больше между нами... Не могу объяснить, зачем я поехала с вами сюда. Не знаю... Не знаю. Знаю только, что этого никогда не должно быть. Ах, боже мой! — говорила она с мукой. — Как все это скверно!.. Как воры... Я же видела, как вы боялись вот там, в ресторане. Я даже хотела сказать вам об этом, но это было так ужасно, что об этом нельзя было говорить... Ведь было?

Павлов молчал.

— Ну да, конечно! — продолжала она, потирая лоб.

— Это было прекрасно, — сказал Павлов. — Я не понимаю вас сейчас.

— Неправда, все понимаете. Иначе я не могла бы любить вас... Этого больше никогда не должно быть.

Она присела на краешек скамейки и, опершись руками о влажное от росы сидение, говорила быстро, глядя перед собой. Павлов все еще стоял там, где она оставила его.

— Ведь не будете же вы мне сейчас говорить, что не любите свою жену, что никогда не любили ее, что готовы разойтись с ней. Я слишком хорошо знаю вас, чтобы бояться услышать от вас все это.

— Но я не могу без вас... — проговорил Павлов, с трудом раздвигая одеревеневшие губы.

— Что?

— Не могу без вас.

— А как же иначе?

Не отвечая, Павлов сел рядом и стал смотреть в теплую темноту парка.

— А как же иначе? — повторила Елена Дмитриевна. — Ведь я-то каждый день объясняю людям, учу их, как верно прожить жизнь. А сама что же? Разве можно? Разве я смогу жить вот так, воровски, хоть день, хоть час? Нет уж, выбрали, так выбрали!

— Что выбрали?

— Да всю нашу жизнь, нашу с вами правду. Ведь нам люди верят, как же мы можем обманывать? Или я здесь что-нибудь не понимаю? Скажите вы...

— Нет, — проговорил Павлов. — Вы правильно понимаете. За это я и полюбил вас... А как же быть?

— Как быть?.. Взять власть над собой, — сказала Елена Дмитриевна, и что-то в ее голосе окрепло, обрело прежнюю силу, и Павлов даже вздрогнул от этой ноты, прозвучавшей в ее голосе, которая являлась сейчас для него приговором.

Она встала со скамьи. Он поднялся вслед за ней.

И когда он менее всего мог этого ожидать, она сама обвила его шею руками и много раз поцеловала его и в губы, и в глаза, и в высокий лоб, и потом опять в губы. Затем оттолкнула его, отошла на несколько шагов и быстро проговорила:

— Вот и все! И больше никогда этого не будет. Поверьте мне, что я все сделаю для того, чтобы помешать нашим встречам. И не мучайте себя, милый, любимый мой. Помните, что вы прекрасный человек и не

должны стать иным ни для меня, ни для кого-либо другого. — И, проговорив все это, она повернулась и быстро пошла по аллее. Павлов последовал было за ней, но она приостановилась, чтобы сказать: — Я доеду сама. У меня есть деньги, тут есть такси, не беспокойтесь. Прощайте.

* * *

Прошло несколько трудных для Павлова дней. Он стремился взять власть над собой, но так и не смог. И вот опять машина его стоит, теперь уже не у дома Елены Дмитриевны, а у знакомых ворот суда. В толпе, теснящейся в большом старомодном вестибюле, мы видим его рослую, сразу заметную фигуру. Он подошел к дверям, у которых сидела важная пожилая женщина. Тут же рядом, на скамейке, теснились другие старушки, которых всегда бывает много в залах суда. Павлов хотел было открыть дверь, войти в зал судебных заседаний, но передумал и спросил у пожилой женщины:

— Простите, вы не скажете, в этом зале ведет процесс судья Соболева?

— Соболева? Да ее и вовсе нет.

— Как нет? — Мир покачнулся перед глазами Павлова, но внешне он остался спокоен.

— Да уж три недели как в командировке.

— Ах, в командировке... — От сердца у Павлова немного отлегло. — Когда же она вернется?

— Ну, этого она нам не докладывает. Говорят, на выездную сессию поехала. Кто его знает...

* * *

Между тем Елена Дмитриевна тряслась в старой, изрядно поношенной «Победе», возвращаясь с сессии в обществе Губарева и Афанасия Маркеловича Бубнова. Все трое смертельно устали — дело было трудное, запутанное, затяжное. Афанасий Маркелович клевал-клевал носом да и заснул. Он сидел рядом с шофером, а Елена Дмитриевна и Губарев позади.

Елена Дмитриевна заметно осунулась за эти дни, быть может, виной тому была напряженная работа, а может быть, и неустанная борьба с собой. Она думала о своем, и Губарев беспрепятственно мог рассматривать морщинки, выступившие около ее глаз, и горькую складку, залегшую у рта. Вот уже три года, как Губарев безмолвно и безнадежно любил эту женщину. И сколько ни приходилось им проводить времени вместе, сколько раз ни выезжали они вот так в отдаленные рабочие поселки или районные центры, Губарев ни разу не мог подобрать подходящей минуты, подходящего настроения у Елены Дмитриевны, чтобы хоть намеком высказать ей свою безнадежную любовь. А сейчас она сама дала ему повод, чтобы высказаться.

— Вы что смотрите на меня так? — внезапно спросила она, обернувшись к нему. В глазах ее едва затеплилась усталая улыбка. — А, Володя?

Она звала Губарева иногда Владимиром Петровичем, а иногда, как бы подчеркивая разницу в возрасте, просто Володей.

— Постарела я за это время? Верно?

— Нет, — сказал Губарев. — Просто вы устали немного. Выспитесь, и все пройдет.

— Пройдет... — повторила Елена Дмитриевна, слушая свои мысли. — Хорошо бы. Да только не пройдет, пожалуй...

— Что? Вы о чем? — спросил Губарев, не поняв ее слов.

— Да вот эта усталость, как вы ее назвали... Ну, ладно! Не смотрите на меня так, а то мне начинает казаться, что вы меня жалеете.

— Я вас люблю, — сказал Губарев.

— Что? — Елена Дмитриевна так испугалась этих трех слов, что неожиданно для себя отпрянула от Губарева в угол машины. — Что вы сказали?

— Я люблю вас, — повторил Губарев. — Неужели вы не замечаете этого?

— Нет, — сказала Елена Дмитриевна с жестокой откровенностью. — Я никогда не думала об этом... Как «любите»? Ведь вы мне в сыновья годитесь! Полно, Володя, подумайте, что вы сказали.

— Ах, какая разница! — проговорил Губарев так громко, что Афанасий Маркелович проснулся и, обернувши к ним свое заспанное усатое лицо, сказал совсем уже невпопад:

— Верно решили!

— Что? — спросила Елена Дмитриевна, еще более испуганная и обескураженная этим внезапным вторжением Бубнова. — Что верно?

— Я говорю, правильное решение приняли! Тоже, знаете, хорошгусь, завмаг этот. То, поди-ка, ходил королем, а тут, видите ли, Лазаря запел. Ох, публика! И когда только научатся.

Он грозно пошевелил усами, зевнул через нос, сурово нахмурился, повернулся, приняв прежнее положение, и через несколько секунд голова его упала на грудь.

— Вот что, Владимир Петрович, — сказала Елена Дмитриевна. — Вы меня так больше не пугайте, выкиньте все из головы. Нам с вами работать вместе, я вас очень люблю и уважаю, не заставляйте меня изменить свое отношение к вам.

— Говорите, что хотите. От этого ничего не изменится. И я не понимаю, почему... Почему это должно оскорбить вас? Почему это так невероятно? Мне ясно, что лучше вас я никого не встречу в жизни. Вы свободный человек, я — тоже. Что же может стоять между нами? Возраст? Так вы моложе любой девчонки! А я уже столько передумал и перемучился за эти три года, что иной раз чувствую себя пятидесятилетним стариком...

— Полно, Володя! — сказала Елена Дмитриевна и осторожно коснулась его руки. — Никогда не говорите об этом.

— Почему? — Губарев смотрел на нее сейчас с маниакальным упорством.

Она поняла, что никакие доводы не могут показаться ему достаточно убедительными, и поэтому сказала ему короткую правду:

— Потому что я люблю другого человека. И никогда не перестану любить его. Вот и все.

— А-а-а... — протянул Губарев почти беззвучно. — Тогда да... Тогда и говорить не о чем. Только, право, и жить дальше не стоит. Никакого интереса нет теперь.

— Да полно вам, Володя! — проговорила Елена Дмитриевна, с глубоким материнским участием глядя на молодого человека. — Какой вы юный еще.

— Вы что это, на зло мне говорите?

— Ну, хорошо, хорошо, — примирительно говорила Елена Дмитриевна, гладя его по руке. — Я знаю, что вы совершенно зрелый человек. Уж я-то знаю! Но повели себя сейчас совсем, как мальчишка, простите меня... Все это пройдет, Володя, милый. И много еще встретится вам в жизни прекрасных людей, будут среди них и женщины — молодые, красивые и умные...

— Не будет, — сказал Губарев упрямо. — Ничего не будет.

— Я вам напомню эти слова.

— Не согласен! — сказал Бубнов, вновь пробуждаясь, и, пожевав губами, спросил, глядя в окно: — Что, подъезжаем?

— Хорошо, если бы так, да только еще часа три ехать.

Они проезжали через большую, опрятную, хорошо застроенную деревню. Все больше и больше попадалось людей, одетых по-праздничному, видимо, здесь гуляли по случаю свадьбы или какого-нибудь другого торжества.

Трое молодых подвыпивших парней, обнявшись, шли вдоль по улице, по асфальту шоссе, и, видимо, что-то очень громко пели. Лица их были красны от напряжения. Когда машина поровнялась с ними, до сидящих в ней донеслась только одна-единственная фраза:

— Ведь мы такими родились на свете...

И машина промчалась дальше.

Теперь на улице уже стало тесно, и пришлось сбавить ход. Разряженные рослые девушки танцевали прямо на асфальте, в три баяна играла музыка. Пожилой щуплый человек, одетый в непомерно большой пиджак и такие же не по росту брюки, кричал что-то, раздувая ноздри и однообразно размахивая рукой. Но за громом музыки ничего нельзя было услышать из его слов. Ехать было некуда, машина остановилась.

— Правильно! — кричал маленький человек, протискиваясь к машине. — Правильно! Не пускать! Пускай проздравятся с нами!

И кто-то уже наливал вино в крупные чайные чашки, которые подставлял стриженный под нулевку коренастый парень. Две девушки, одетые красиво, по-городскому, поднесли на блюдах пироги на закуску.

— Стойте, стойте, стойте, граждане! — гудел Бубнов. — Нельзя же так. Что такое? По какому поводу? А то сразу, с налету!

Елена Дмитриевна смеялась. Вся эта сцена — шум, смех, возгласы, гармонь — сразу захватила ее, и она смотрела с искренним восторгом на это живое человеческое веселье. Глаза ее горели и озорством, и любопытством, и внезапно нахлынувшей молодостью.

— Ничего, ничего, подносите! Выпьет! — говорила она. — Уж, наверное, не зря такой шум подняли. Что, Героя, что ли, кто-нибудь получил?

— Ясно! Угадали! — сказал парень, передавая ей чашку с водкой.

— Который же здесь Герой?

— Я — Герой! — сказал маленький человек в длинном пиджаке. — Я — Герой! Со мной и чокайтесь!.. Все со мной чокайтесь!..

Губарев взял чашку, как бы нехотя поднес ее к губам и вдруг отчаянно запрокинул голову, выпил всю до дна.

— Вот это молодец! — закричал Герой. — Вылазь из машины! Девушки, тащите его из машины, пусть с вами попляшет. Это не я Герой, это он Герой! Вот он, Герой! — кричал он, вытаскивая Губарева из машины. И стал махать рукой, требуя польку.

Баяны ударили польку, и красивая девушка в белой шелковой кофте и в черной юбке, со строгими в ниточку бровями протянула свою жестковатую руку и вывела Губарева на круг. Он, видимо, сразу охмелел, так как завертел ее с такой силой и быстротой, что все захлопали и закричали вокруг.

Вытащили и Елену Дмитриевну — она танцевала польку с Героем. Вышел и Бубнов из машины, вышел и шофер.

* * *

— Но как же быть? — говорил Костя, стоя в столовой у стола, за которым кроме Кати и Марии Андреевны сидели также Валя и Люся. — Если мама не приедет, то пропадают два билета.

— Мама приедет, — сказала Катя. — Не может не приехать. И как только ты можешь сомневаться?

— Как будто дело в том, сомневаюсь я или не сомневаюсь. Как будто я меньше, чем ты, хочу, чтобы мама приехала. Я просто констатирую факт.

— А если не приедет, мы все не пойдем, — сказала Катя. — И Валя так думает.

Костя засопел, сурово, исподлобья посмотрел на сестру.

— Константин констатирует! — сказала Люся. И все, кроме Кости, засмеялись. — Однако не будем переводить разговор в принципиальную плоскость, тем более, что я слышу на лестнице голос Елены Дмитриевны. Слышишь, Катя?

— Слышу! — завизжала Катя и помчалась открывать.

Тотчас же прозвонил звонок, дверь распахнулась — и Катя повисла на шее у матери.

Костя, стараясь не потерять своей солидности в глазах Вали, шел навстречу Елене Дмитриевне неторопливой походкой, враскачку, невольно копируя Павлова. Но, не дойдя шага, не выдержал, прорвался и, вырвав мать из катиных объятий, сам повис у нее на шее — все-таки они не виделись больше трех недель!

— Елена Дмитриевна, — говорила Люся,—как хотите, но вам придется с корабля на бал. — И она протянула Елене Дмитриевне свернутые в трубочку билеты.

— Что это? Какой бал? Ничего не разберу! И вообще мы не с корабля, а тоже с бала. И вот вам еще гость, познакомьтесь, пожалуйста, — товарищ Губарев, член судебной коллегии. А это наша Люся.

Губарев и Люся поздоровались.

— Куда надо итти? — говорила Елена Дмитриевна. — Мне бы сейчас спать, спать и спать. Да уж, видно, не судьба! Что вы затеяли?

— Елена Дмитриевна, — говорила Люся, искоса поглядывая на Губарева, который все еще трагически молчал, лишь изредка проводя пальцами по своей могучей и еще отросшей за поездку шевелюре, — сегодня «Франческа» и «Ромео и Джульетта». Сразу в один вечер.

— Что ты говоришь?! — всплеснула руками Елена Дмитриевна.

— Конечно. Вот билеты. Я же помню, как еще в прошлом году вы говорили: если будет такой концерт, закрою судебное заседание и пойду.

— И пойду! — сказала Елена Дмитриевна. — Хотя заседание закрывать и не придется, но сил почти нет. И все равно пойду.

— Все идем! — вскричал Костя. — Шесть билетов и шесть человек! Поразительное совпадение! Вы идете, конечно? — сказал он, со свойственной ему солидностью обращаясь к Губареву.

— Я? — сказал Губарев, как будто впервые заметив окружающий мир. — Могу пойти...

— Что с ним? — спросила Люся Елену Дмитриевну.

— Устал человек, — ответила Елена Дмитриевна.

— А он не заснет там, в зале?

— Нет, — сказала Елена Дмитриевна. — Я думаю, что как раз там он и проснется.

* * *

Что может быть прекраснее звуков настраиваемого оркестра в концертном зале или в оперном театре. Еще зал не до конца заполнился людьми, еще не все оркестранты на своих местах, еще переливается и жужжит разноголосый говор — и вот в него врывается то высокая фиоритура флейты пикколо, то ровный ритмический гул литавров, то торжественный бас трубы, то вздохи тромбона, то сладкие переливы фаготов и гобоев.

Все люди, собравшиеся сюда, говоря каждый о своем, переговариваясь через ряды кресел, слушая эти звуки, живут уже предвкушением того момента, когда по воле дирижера смолкнет все — и оркестр, и зал — и в торжественной тишине поднимется и взмахнет дирижерская палочка, исторгнув из всей этой массы инструментов единый верный звук, который повлечет за собой другие, и хлынет река...

Елена Дмитриевна, одетая в лучшее свое платье, сидела в шестом ряду, рядом с Люсей. Слева от Люси сидел все такой же угрюмый и мрачный Губарев. Детям дали билеты подальше. Они приподнимались, оглядывались по сторонам, искали знакомых в партере и на галлереях. Костя увидел кого-то в левой половине зала и хотел, чтобы того, кого он увидел, увидела также и Елена Дмитриевна. Он махал ей рукой, но она не оборачивалась и поэтому не могла видеть костиных знаков.

Раздались аплодисменты.

На эстраду вышел дирижер и, пробираясь между оркестрантами, подошел к своему пульту, поднялся, взял палочку и постучал. Все смолкло.

И в лицах людей, молодых и старых, веселых и хмурых, усталых и энергичных, отразилось то единое, особое выражение, которое приходит только в момент, предшествующий рождению музыки, то есть торжественное, важное и углубленное... И музыка родилась.

Играли «Ромео и Джульетту» Чайковского. Первые звуки были робкими, неуверенными. Как будто далекие звуки органа сквозь закрытые двери костела донеслись. Но вот двери открылись, и звуки пролились наружу, и выступили образы людей и чувств — гнев и ярость отцов спорили с любовью, с тайным откровением юных сердец.

Сколько людей в зале, каждый по-своему чувствовал сейчас образы Шекспира и Чайковского. Каждый переживал свое, но музыка соединяла всех. И в этом было то главное и прекрасное, что отличало сейчас сидящих в зале, — единство.

Для того чтобы описать эту сцену, нужно описать несколько пар.

Вот старик академик в традиционной черной шапочке и рядом жена, такая же старая, как он. Наверное, в молодости они были красивыми людьми. И сейчас они по-своему прекрасны. У старика вздрагивают губы под чистыми белыми усами, его рука лежит на поручне кресла, а поверх его руки осторожно, заботливо опущена рука жены, с которой он прожил — сколько лет? Пятьдесят, шестьдесят... много.

Вот Костя и две девочки, сидящие по бокам: сестра Катя и Валя. Костя влюблен, как влюблены в этом зале многие и многие юноши и девушки, принесшие сюда свою чистую, ясную любовь для того, чтобы умножить ее музыкой, растворить ее в музыке, чтобы найти в музыке ответ на те молчаливые вопросы, которые задает семнадцатилетнее сердце. Ах, как хочется Косте взять Валю за руку и сжать ее так, как вот тут рядом, через два кресла, сжал руку уже немолодой и некрасивой женщины человек с усталым худощавым лицом. Но этого еще нельзя, это еще только будет, это еще впереди...

— Будет ли? — вопрошают нежные голоса скрипок и флейт. — Так ли? Верно ли, ты любишь меня? — Да, да! — отвечают фаготы, и валторны, и виолончели. — Я люблю тебя вечно, всегда, сейчас больше, чем вчера, и завтра больше, чем сегодня... Да, да, я люблю тебя!..

Елена Дмитриевна сидела, не видя вокруг ничего. Музыка произвела на нее такое впечатление, которое было сейчас для нее чрезмерным. Напрасно она пришла сюда, на этот концерт, — она не рассчитала своих сил.

— Да, да, я люблю тебя всегда, вечно!

Она обернулась.

Слева, через несколько стульев от нее, в упор глядя на нее, сидел Павлов. Сперва она увидела только его глаза, но где-то позади Павлова, как в тумане, было то, что мешало ей смотреть на него. Она сделала усилие, чтобы понять, что же ей мешает, и различила полускрытый, почти не видный за его лицом профиль его жены — Валентины Сергеевны. Она отвернулась и не слышала уже, как кончилась музыка, — только гром и плеск аплодисментов вернули ее к мысли, к сознанию.

Елена Дмитриевна провела рукой по лбу и, сказав: «Я сейчас...», поднялась и, натыкаясь на людей, быстро пошла по проходу.

Павлов, все это время не спускавший с нее глаз, поднялся, чтобы следовать за ней. Жена взяла его за локоть и, проявив несвойственную ей, почти мужскую силу, удержала его.

— Сядь, Андрей, — сказала она голосом, которого Павлов за многие годы прожитой жизни ни разу не слыхал. — Вот видишь, — заговорила Валентина Сергеевна, и в голосе ее опять зазвучала старая, привычная усталость и какой-то удивительный покой, — ты уже совсем не владеешь собой.

Она могла говорить свободно — никто не слышал их. Сейчас кругом все рукоплескали, как будто могучий летний ливень гремел вокруг.

— Я видела, как она посмотрела на тебя, я видела и твой взгляд. Ты никогда не смотрел на меня так. Что же делать? Не в моих силах изменить это... Верно?

— Да, верно, — сказал Павлов.

Валентина Сергеевна вздрогнула от этого его ответа, стиснула руки, но, помолчав немного, опять заговорила.

— Почему ты никогда не говорил мне об этом? Неужели ты боялся меня?

— Себя... — сказал Павлов и закрыл глаза.

— Хорошо, пусть себя. Но неужели ты думаешь, что я смогу и дальше так жить?

Павлов впервые обернулся и посмотрел на жену.

— Ты напрасно говоришь все это, Валя. Ты видишь, она ушла, едва увидев меня. Она избегает меня, прячется от меня.

— О, это не имеет значения! — сказала жена просто. — Она поступает так, как поступила бы на ее месте каждая порядочная женщина... Но и я поступлю так, как она бы поступила на моем месте...

— Как? — спросил Павлов.

— Я не останусь с тобой. Я знаю, что у меня всего мало: и ума, и знаний, и сил. Но на это у меня, представь себе, хватит... А удерживать, цепляться нет ни сил, ни желания. Да и права нет... А, Андрей? — Павлов молчал. — Вот видишь, как все ясно.

Последние слова Валентины Сергеевны мог слышать уже весь ряд, так как все стихло кругом. Послышался сухой стук палочки о пульт — и грянули аккорды «Франчески да Римини».

* * *

Через просторы родной земли, мимо полей и перелесков Подмосковья мчится скорый поезд. Вот выгон, мальчик пасет колхозное стадо. Он в отцовской тужурке, фуражка козырьком назад. Обветренные скулы и шустрые, светлые глаза. Паровоз поровнялся с ним, и парень помахал ему рукой самостоятельно и важно... И паровоз, как будто отвечая ему, протрубил, окутавшись облаком пара. И вот уже мелькают вагоны, поблескивая своими окнами. А за окнами — люди. Некоторые, прижавшись к стеклам, смотрят на уходящие поля, на мальчика. Кто они? Откуда едут? А куда — известно. В Москву.

— Тра-та-та-та, тра-та-та-та, — отстукивают колеса.

В вагоне-ресторане за одним из столиков Елена Дмитриевна Соболева. Напротив — прокурор, человек уже в годах. Профессия отложила на его лице суровые складки, поблескивают седые виски, холодноватые светлые глаза пристально щурятся под пенсне... Они уже пообедали и сейчас, покуривая, он слушает Елену Дмитриевну.

— Такого секрета нет, уважаемая Елена Дмитриевна, — возражает прокурор. — Человеку свойственно стареть; старея, он утрачивает иллюзии, и дело тут вовсе не в профессии.

— Я не говорю об иллюзиях, — отвечает Соболева. — Их не обязательно иметь и в молодые годы. Я говорю о доверии к жизни, к людям, к тому лучшему, что обязательно следует предполагать в каждом человеке.

— Не в каждом, — говорит прокурор. — Ох, не в каждом!

— В том-то и дело, что в каждом. И этого доверия нельзя терять с возрастом. Нет, нельзя! И если мы с вами это потеряем, то нам тотчас же надо подавать в отставку.

— Уж и в отставку! — говорит прокурор.

— В отставку, — решительно повторяет Соболева и смеется своим неожиданным звонким смехом. И уже нельзя понять, над чем она смеется — над своими словами или над прокурором, над его недоверием и охладевшей душой.

И хотя прокурор тоже посмеивается ей в ответ, но по морщинкам, бегущим от носа к глазам, видно, что ему как-то сейчас не по себе.

— Однако подъезжаем, — говорит Соболева. — Надо пойти еще вещи сложить. Рада была познакомиться. — И, оставив на столе деньги, она поднимается и идет к выходу.

Пробираясь через тамбуры вагонов, Елена Дмитриевна встречает на своем пути различных людей. В одном тамбуре она наталкивается на молодую парочку, которая, видимо, вот-вот должна расстаться, и теперь он поспешно записывает в блокнот московский адрес своей новой знакомой. А она, застенчиво покосившись на проходящую Соболеву, говорит едва слышно в шуме поезда:

— Не «Г», а Д 2-12-75... Дмитрий...

«Жизнь! — думает Елена Дмитриевна. — Все это жизнь!»

Проходя коридорчиком жесткого купированного вагона, она осторожно обходит выползшего из купе годовалого младенца. Он гремит ей навстречу побрякушкой и хмурится. Мать с притворно гневным возгласом, счастливая, светлая, подхватывает его на руки и исчезает с ним в купе.

Еще какой-нибудь час — и все эти едущие в вагонах люди заглянут в любимые лица, обнимут близких и друзей. Кто-то встретит сегодня Елену Дмитриевну на вокзале?

Опять тамбур. И вдруг лицом к лицу она встречает старого своего знакомца. Это Иван Васильевич Шмелев. Он изменился за эти годы, но не настолько, чтобы нельзя было узнать его. Одет он в поношенную, но опрятную одежду. Они останавливаются друг перед другом, оба пораженные этой встречей. Елена Дмитриевна сразу замечает во взгляде Шмелева некий новый, затаенный огонек, какую-то мягкость, которой раньше она у него никогда не видела. Она первая протягивает ему руку.

— Здравствуйте, товарищ Шмелев, — говорит она.

Он медлит пожать протянутую руку, но все же пожимает.

— Здравствуйте, — отвечает он.

— Домой? — спрашивает Соболева.

— Да, домой. То есть, во всяком случае, в Москву, — поправляется Шмелев.

И Елена Дмитриевна с прямотой, с которой она привыкла подходить к любому сложному вопросу, просто и естественно спрашивает его:

— А что, разве никто не ждет?

Шмелев неопределенно развел руками.

— Да это, знаете, такое дело. В двух словах не расскажешь.

— А зачем же в двух? — вдруг широко улыбнулась Соболева. — Зайдемте ко мне в купе, поговорим немного. Кто его знает, может быть, я вам чем и подсобить смогу поначалу.

Шмелев не сразу находит в себе решимость согласиться на это внезапное и совсем не ожидаемое им приглашение.

— Что же, зайдем, пожалуй.

И вот они сидят друг против друга — судья и заключенный, отбывший свой сокращенный по амнистии срок. Перед ними чай в стаканах, сухое печенье, позвякивают ложечки в такт старинной песне колес: тра-та-та-та, тра-та-та-та...

— Вот видите, как бывает, — говорит Шмелев, внимательно разглядывая Соболеву. — Вы мало изменились с тех пор, как я видел вас в последний раз. Видимо, жизнь обернулась к вам не худшей своей стороной.

Соболева улыбнулась, размешала чай.

— Так ведь это с какой стороны к ней подойти, не так ли?

— С какой стороны подойти... — задумчиво повторил Шмелев. — Я, например, пробовал подходить к ней с разных сторон. Шел на нее с открытым забралом. — Когда он сказал это, глаза его сверкнули как-то совсем попрежнему. — Пытался войти и с бокового входа, — продолжал он.

— И даже с черного, — подсказала Елена Дмитриевна.

— Да, если хотите, даже и с черного.

— И каковы же ваши выводы? — Теперь она смотрела на него с живым любопытством искренне заинтересованного человека.

— Интересный разговор! — усмехнулся Шмелев и отпил чаю.—Выводы такие: надо правильно соразмерять себя с жизнью, поменьше геройствовать, реально понимать жизнь.

— Это как же так? — с искренним интересом спросила Соболева.

— А вот так: верно сообразовать масштабы. Вот я, к примеру, немало напутал в своей жизни, и только сейчас, кажется, наконец реально понял себя, свое место, стал, как говорится, самым маленьким человеком и, знаете, чувствую себя более спокойно. У меня было время подумать обо всем этом, хотя я не мог пожаловаться за эти годы на отсутствие работы. Как вы понимаете, я работал много, и работа была разная...

— Ну, это вполне естественно, — проговорила Соболева просто.

— Так вот это, вероятно, и есть то чувство, которым должен обладать каждый обычный рядовой человек. Не желать того, что недостижимо, не замахиваться на большее, чем ты можешь совершить, делать свое скромное дело и жить, что тоже не такая уж плохая штука. Как видите, у меня сложился вполне умеренный образ мыслей.

— Вижу... — сказала Соболева, все с той же внимательной улыбкой глядя на Шмелева. — И думаю, что зря вы все это говорите, Иван Васильевич.

— Значит, не забыли еще?

— Нет, у меня память хорошая. Зря вы все это говорите. Скажу вам больше — я уверена, что ничего этого вы и не думаете. Вам трудно, трудно начинать сначала, я это понимаю. Только ведь и мне тоже не всегда легко. А? Как вы полагаете?

— Не знаю, — сказал Шмелев хмуро. — Об этом я не задумывался.

— А вы задумайтесь...

Шмелев взглянул на Соболеву и увидел в ее взгляде, в складке рта, в глубокой и резкой морщинке, набежавшей между бровей, что-то такое, что заставило его отвести глаза и отвернуться к окну.

За окном в туманных далях выступали очертания Москвы. Шмелев прильнул к окну, лицо его вдруг передернулось, и в глазах блеснули слезы. Елена Дмитриевна смотрела на его лицо, как на зеркало, непроизвольно отражавшее свет, и широко счастливо улыбнулась.

— Вот видите. А вы говорите — никуда не стремиться, ничего не желать.

За окном надвигалась, гремела Москва.

Поезд мчался мимо подмосковных заводов, из высоких труб далеко

стлался черный, бурый и совершенно белый дым. Сквозь открытые окна цехов виднелось вдруг мелькнувшее пламя форсунок; содрогая землю, гремели паровые и воздушные молоты — родная, любимая картина труда.

Открылась перспектива окраинных московских улиц. Троллейбусы, автомашины теснились у переездов. Поезд промчался под мостом, выскочил на мост — открылась вся огромная панорама города, дышащего светом, мыслью, трудом.

— А вы говорите — никуда не стремиться, ничего не желать! — повторила Елена Дмитриевна.

Поезд бежит среди бесчисленных путей, будто выбирая свою, свободную дорогу.

Приближался перрон вокзала, где уже толпились встречающие, и среди них две старушки. Они не видели друг друга, но если бы и увидели, то, наверное, не узнали бы сейчас: это две матери — мать судьи Елены Дмитриевны Соболевой и мать Шмелева. Мать Ивана Васильевича совсем постарела за эти годы. В ее руках небольшой букетик, который она все перекладывает из руки в руку, свободной рукой вытирая глаза.

Все больше и больше знакомых лиц. Вот Костя с уже пробивающимся пушком на верхней губе. Вот Катя — смотрите, она стала совсем уже девушкой. А вот и Губарев, а рядом с ним... Кто же это? Да это Люся. Она хватает его за руку, что-то говорит, смеется, но то, что она говорит, не слышно в общем шуме перрона.

И вот, выделяясь рослой фигурой среди спешащих, теснящихся людей, пробивается навстречу поезду Павлов. Да, это он, его широкий шаг чуть враскачку. Он снял шляпу, и хотя голова его изрядно поседела, а все так же чист лоб, все такие же светлые и ясные глаза, полные сейчас тревоги, любви и нетерпения.

Мы не знаем, как встретятся наши герои, так как не увидим в картине этой встречи. Пусть каждый представит ее себе так, как хочет. Но эта встреча героев друг с другом и всех вместе с жизнью, конечно же, и есть то счастье, к которому, естественно, стремится человек.

Ал. ПОЛТОРАЦКИЙ

СЦЕНАРИЙ О ЛЮДЯХ КАРПАТ

(«Над Черемошем» М. Стельмаха)

Сценарий украинского писателя Михайла Стельмаха «Над Черемошем» — первое художественное кинопроизведение о социалистических преобразованиях в новых областях Советской Украины, бывших еще сравнительно недавно под игом панской Польши, боярской Румынии и капиталистической Чехословакии и теперь навсегда воссоединенных с Советской Украиной в едином государстве.

В основу сценария М. Стельмах положил свою небольшую повесть того же названия, напечатанную в журнале «Вітчизна» в 1952 году. Сравнивая режиссерский вариант сценария с повестью «Над Черемошем», видишь, что и автор и постановщик Г. Крикун, сохранив ее смысловую основу и большинство сюжетных положений, в то же время значительно упростили сюжетную схему, сняли ряд побочных эпизодов, максимально сконцентрировали диалоги. По нашему мнению, все эти необходимые для сценария переделки пошли ему на пользу.

М. Стельмах, известный широкому читателю прозаик, автор романа «Большая семья», награжденного Сталинской премией, впервые обратился к работе кинодраматурга. Поэтому в первых вариантах его сценария было много уязвимых мест. Главным из них являлась многословность диалогов — красочных и поэтических самих по себе, но таких обширных, что они не могли войти в фильм. Недостатком, по нашему мнению, являлась также, как это ни парадоксально звучит, «кинематографичность», а вернее, калейдоскопичность, фрагментарность, разорванность действия на множество параллельных линий и сюжетных ответвлений, рассеивающих внимание, отсутствие четкого основного сюжетного стержня.

Этой «кинематографичности» сценарий в основном лишился в режиссерском варианте и приобрел подлинную кинематографичность, то есть стал гораздо более четким и простым в развитии действия.

Если указанные два недостатка происходили от неопытности Стельмаха-сценариста, то многие достоинства происходили от опытности и литературной квалификации Стельмаха-писателя.

Недостатки, как видим, смогли быть довольно быстро преодолены, а достоинства сохранились. Вот еще одно доказательство в пользу привлечения в кино мастеров художественной литературы.

Что же представляет собой сценарий «Над Черемошем» в режиссерском варианте?

Победой закончена Великая Отечественная война советского народа против немецко-фашистских захватчиков. Вся Украина воссоединена в едином Советском государстве — от Тиссы и до Азовского моря, от Измаила и до Северного Донца. В западные, в частности прикарпатские области УССР, страна посылает тысячи тракторов, многих и многих спе-

циалистов различных областей народного хозяйства. Трудящиеся западных областей получают возможность пользоваться всеми благами социализма, уже построенного в старых, восточных областях УССР.

Сценарий касается только изменений, происходящих в западноукраинском, прикарпатском селе, и ничего не рассказывает о городе. Но то, что говорится об одном гуцульском колхозе над рекой Черемош, характерно для борьбы, которая протекала в западных областях в первые послевоенные годы, а в некоторой мере еще и сейчас.

К новым, социалистическим порядкам, к коллективному способу хозяйства, о котором многое становится известным из газет, из рассказов жителей восточных областей, переехавших сюда на работу, инстинктивно тянутся бедняки и большинство середняков. Однако их решению организовать на своей земле колхозы противодействует очень много сил. Во-первых, конечно, это кулаки и остатки других эксплуататорских классов. Но, кроме того, здесь действуют и другие, специфически местные, силы. Это националистические бандиты, так называемые бандеровцы, прячущиеся в лесах, в построенных гитлеровцами перед отступлением специальных убежищах — «схронах» и получающие поддержку от своих теперешних хозяев, в первую очередь американских реакционеров. Во-вторых, это попы и монахи, агенты Ватикана, состоящего на службе у тех же американо-английских реакционеров и использующего свое влияние на часть населения, которое было обмануто многовековой предательской унией.

Таким образом, как это правильно показано в сценарии, колхозное движение в западных областях развивалось в сложных условиях. С одной стороны, если в период коллективизации старых областей Украины там не существовало еще никакого опыта и все приходилось делать впервые, то западноукраинским крестьянам уже было с кого брать пример, да и техническая основа колхозного строя за последние два десятилетия неизмеримо выросла. Но, с другой стороны, здесь были и свои трудности — противодействия националистических бандитов и реакционеров в сутанах.

Эти типические обстоятельства воспроизведены М. Стельмахом довольно глубоко и выразительно. Сценарий начинается с картины появления первых тракторов в небольшом гуцульском селе. Подобные картины великолепно были показаны во многих фильмах тридцатых годов и теперь снова появляются в сценарии Стельмаха. Имеется здесь и дед, который сначала не верит в чудесные свойства трактора, а затем убеждается в них, имеется и толпа взрослых и детей, бегущая за невиданными машинами. Естественно, что автор не мог не показать того, что действительно было буквально в каждом гуцульском селе при появлении первых сельскохозяйственных машин: не надо забывать, что даже по сравнению с русской дореволюционной деревней прикарпатские, а особенно горные районы были совсем отсталыми. Соха и мотыга, почти поголовная безграмотность, слепое преклонение перед церковью, исключительная нужда, полуголодное существование — вот что характеризовало собой западноукраинское село перед воссоединением. И поэтому тракторы и комбайны казались гуцулу явлением сказочным, словно пришедшим к ним в горы из каких-то будущих чудесных веков. Когда деду-гуцулу объясняют, что самоходный комбайн «сам ходит, сам косит, и молотит, и веет, и зерно высыпает», тот смеется и говорит собеседнику: «Ох-ох-ох! И хороший ты человек, Микола, а такое рассказываешь, словно детям сказку. Не может быть такой машины!» — и вытирает слезы, появившиеся у него от смеха.

В этом эпизоде Стельмах показывает и отсталость гуцулов и в то же время могущество нашего государства, имеющего возможность прислать в глухое село целую колонну совершенных машин. В фильмах тридцатых годов обычно показывался один — первый трактор, появляющийся на селе. В пятидесятых годах дело изменилось: в село над Черемошем въезжает вездеход, а за ним идут могучие гусеничные тракторы и самоходные ком-

байны. А ведут эти мощные сталинградские, харьковские, ростовские машины молодые гуцулы, обученные на многочисленных курсах механизаторов сельского хозяйства.

Достоинством сценария является то, что он никак не приукрашивает действительность. Очень много времени проходит, прежде чем гуцулы начинают верить в могущество сельскохозяйственной техники. Кулак Палайда пытается убедить их, что трактор и комбайн отравят бензинным чадом землю и она не будет давать хороших урожаев. Поддавшись кулацкой агитации, жена Леся Побережника Олена не пускает трактор на свой участок рыхлить междурядья свеклы. Олена ложится на землю — трактор проедет только через ее труп! — она ведь дала соцобязательство вырастить высокий урожай, а трактор отравит почву и сделает из поля битый шлях, утрамбует его. Напрасно приказывает ей муж-бригадир встать и пустить трактор, она отказывается, и тракторист вынужден покинуть ее участок. И некоторые другие, в общем положительные персонажи фильма иной раз проявляют недоверие ко всему новому под влиянием агитации темных элементов.

Автор показывает, как гуцульское крестьянство убеждается в преимуществах колхозного строя после длительного периода сомнений и проверки. Посмотреть своими глазами, пощупать своими руками, сравнить и тогда убедиться, — только после этого в душах гуцулов вырастает уверенность в том, что надо итти по пути коллективизации. М. Стельмах находит много колоритных деталей, придающих изображению событий ту конкретность, которая является необходимым условием подлинной образности. Интересен в этом отношении эпизод с колхозником Саввой Дмитраком, который потихоньку закопал на своей бывшей меже камень на тот случай, если колхозы не оправдают себя и общую землю снова раздадут бывшим ее собственникам. Но вот в конце уборки привозят Савве Дмитраку домой аванс на трудодни.

«Возле подводы, — пишет Стельмах, — стоит растерянный Савва.

Д м и т р а к. Да никогда моя хата не видела столько хлеба. Куда его сложу?

Е з д о в о й. Новая забота!

Д м и т р а к. А вы, хлопцы, снесите его в хату. Что ж делать человеку!

Хлопцы засмеялись, взвалили мешки на плечи и пошли с Саввой в хату. Высыпают из мешков зерно.

Е з д о в о й. Такого еще не было, дядько Савва?

Д м и т р а к. Таки не было! — Влагой покрываются глаза Саввы. А хата его по самые окна засыпается зерном.

А когда поехали ездовые со двора, Савва скинул стоптанные постолы, сел на пороге, задумчиво перебирая зерно... До самых сумерек просидел так Савва. Поднялся на ноги и, не запирая хаты, пошел... Подошел Савва к полю, руками разгреб закопанный камень, взял его и пошел с поля. Подошел Савва к Черемошу, возле глубокого места, где бурлит темная вода, остановился Савва и бросил камень в воду».

Вот другой эпизод. Гуцулы, которым советуют организовать колхоз, решают послать делегацию в восточные области Украины и в Россию. В хату одного из делегатов — Леся Побережника — приходят бандеровцы. Они убеждают Леся в том, что его там обманут, что покажут под видом оплаты за трудодни мешки, набитые землей, только сверху присыпанной сахаром или зерном. Вот Побережник в колхозе, вместе с ним одна из гуцулок — Ксеня. Колхозница Говорова показывает им свою комору.

«Л е с ь. Йой, сахар мешками!.. — И, словно заколдованный, закружился возле мешков. — Славный, славный. — Хваля сахар, начал его разгребать пальцами, а потом неожиданно глубоко запустил руку в мешок. Ксеня глаза зажмурила от стыда.

К с е н я. Лесь, что вы делаете?!

Л е с ь. Проверяю, Ксеня-любка, не... не отсырел ли он! — смущенно вынул из мешка руку, раскрыл пригоршню. — Таки сахар, прошу вас! — и неожиданно кому-то погрозил кулаком. И вдруг он поцеловал Говорову, смутив сначала ее, а потом и сам смутился и, неловко разведя руками, выбежал из хаты, опережая добрый смех хозяев.

Л е с ь. Пусть смеются, — ведь есть с чего смеяться... Пусть! — легко повторял он и нес по голубым заснеженным улицам полноту новых чувств».

И от этой бытовой сцены автор переходит к высокой патетике. Лесь набирает в колхозной теплице букет цветов и идет на площадь, где стоит памятник Ленину.

«По тихой заснеженной площади приблизился Лесь, сняв шапку, к памятнику Ленина. Осторожно поднялся по ступенькам и наклонился над постаментом. Рукою, а потом дыханием развеял легкую вязь снежинок и положил у подножья священного памятника живые цветы, словно частицу своих чувств. И выпрямился, застыл Лесь у памятника. Глаза его смотрели на Ленина, и скупая мужская слеза дрожала на ресницах».

Много таких подробностей встречаем мы в сценарии. В сумме они создают ощущение правдивости и реалистичности событий, описываемых автором. В этом отношении работа Стельмаха выгодно отличается от ряда сценариев, авторы которых вообще утратили умение пользоваться реалистической деталью и заменяли ее «лобовым» показом событий.

Достоинством сценария «Над Черемошем» является также его несомненная поэтичность. Карпатские горцы — это люди, создавшие замечательные своеобразные песни и танцы, свое прикладное искусство, свою поэзию. М. Стельмах обильно насытил сценарий и фольклором и картинами природы Прикарпатья. В сценарии много местных песен и поговорок, он заканчивается картиной «аркана» — традиционного гуцульского танца. Привнесение этого фольклорного материала также придает произведению жизненную убедительность.

Но, конечно, самое главное — это образы героев. Они, и только они могут определить собой жизненность и правдивость фильма.

Как мы уже говорили выше, основной фабулой сценария «Над Черемошем» является история построения колхоза в одном горном гуцульском селе и борьба вокруг этого события. Две силы: бандеровцы, монахи-агенты Ватикана и резидент, переброшенный из-за границы, плюс кулаки, с одной стороны, и крестьяне — бедняки и середняки, партийные руководители — с другой, борются, вступая в конфликты, по временам чрезвычайно острые.

Некоторые эпизоды сценария показывают и вооруженные столкновения между этими двумя антагонистическими силами — террор бандеровцев, облаву на них, которую проводят милиция и местные истребительные отряды. В сценарии есть и эпизоды кавалерийского преследования бандеровских бандитов, и перестрелка, и т. д. Однако внимание автора обращено не на эти внешние моменты, способствующие заострению сюжета, а в первую очередь на образы действующих лиц. Стельмаху удалось создать несколько интересных, правдивых образов.

Кроме колхозника Саввы, о котором уже говорилось, следует упомянуть его дочь Маричку, с восторгом воспринимающую каждое проявление новой жизни. Этот образ поэтичен, овеян любовью и в то же время насыщен теплым юмором.

Маричка заявляет, что вступит в колхоз. Отец запрещает ей:

«Д м и т р а к. Видишь, видишь святой образ! Вот видишь, крещусь на него — не пойдешь ты в колхоз!.. — Яростно перекрестился, посмотрел на дочь и не узнал ее.

М а р и ч к а. Видите образ? Святой ли он, не знаю. Вот, крещусь на него — пойду в колхоз! — Перекрестилась, посмотрела на отца и вышла решительно из хаты».

Она встречается со своим другом Василем. Между ним и Маричкой происходит такой диалог:

«М а р и ч к а. Василько, а что ж мне теперь в комсомоле скажут?

В а с и л ь. А что?

М а р и ч к а. Я ж крестилась на образ.

В а с и л ь. То не ты крестилась, а искренняя злость твоя.

М а р и ч к а (обрадовалась). Так, значит, ничего?»

Эти глубоко правдивые, реалистические черточки сразу внушают читателю доверие к жизненной правдивости образов людей.

В сценарии «Над Черемошем» автор стремится избежать лакировки и приторности, которые так неприятны во многих показывающих деревню фильмах последних лет, таких, как «Кубанские казаки», «Щедрое лето», «Судьба Марины» и другие.

Маричка поступает учиться, перед ней открывается широкий, светлый путь. Но автор показывает, что в борьбе за счастье гуцулам приходится нести и тяжелые жертвы. Погибает от руки бандеровских бандитов колхозная активистка Ксеня — первая записавшаяся в коллектив и отказавшаяся выйти из него, как этого требовали бандеровцы. В характеристике ее, Саввы, Леся и других колхозников подчеркнуты великолепные черты украинских горцев — смелость, самоотверженность, гордость.

Когда основывается колхоз, крестьяне обобществляют инвентарь, скот. Бедняк Марьян Букачук приводит в колхоз своих овец.

«Не имел я на своем веку ни коника, ни волика, чужих пас, — говорит он. — А с пустыми руками не хочу итти в колхоз. Принимайте от меня хоть эту скотинку!»

Когда ему отвечают, что овец не обобществляют, он возражает:

«— Принимайте! Подумайте, дело не в овцах, а в гордости человека!»

Бандеровцы собираются убить деда Степана.

«— Ты чего смеешься, старое лохмотье?—кричит на него бандеровец.

— Как мне не смеяться, — отвечает дед Степан, — когда ты такой смелый, что даже старого боишься? Ты б еще притащил на деда какой десяток проходимцев. Чего глазами дырки сверлишь?

Б а н д е р о в е ц. Я тебя этой игрушкой навылет просверлю! (Показывает пистолет в руке.) Кто тебя пахать в колхозе просил?

Д е д С т е п а н. Хлеборобская совесть!

Б а н д е р о в е ц. Тихо, падаль, убью! (Задрожал от ярости.)

Д е д С т е п а н. Ты чего меня, старика, смертью пугаешь? Я и в земле буду лежать, как корень, а вы на земле корчитесь, словно трупные черви!»

В этой насыщенной образности речи, в ее общем эмоциональном строе ощущается известное влияние драматургии А. Довженко, как, впрочем, и в некоторой не до конца преодоленной разорванности повествования.

Образы положительных героев у Стельмаха выразительны, они индивидуальны, не похожи друг на друга. Несколько хуже обстоит с персонажами отрицательными, рисуя которых автор, за редким исключением, не вышел за пределы схематической их характеристики как злодеев и палачей. С точки зрения политической и социальной, эта характеристика, конечно, верна — действительно, трудно себе представить бóльших извергов, чем бандеровцы, прóклятые народом выродки, прибегающие к самым бесчеловечным злодеяниям в своих безнадежных попытках остановить развитие социалистической жизни в западных областях. Но мы вправе требовать от автора, чтобы он не только показал их злодеяния, но и раскрыл звериную психологию этих бандитов, индивидуализировал их образы.

Изображение игумена, руководителя и вдохновителя бандитов, и американского резидента Гординского, бандита Бундзяка и других ничего нового не привносит в характеристику классового врага, неоднократно

показанного ранее во многих других фильмах. Значительно интереснее фигура глубоко законспирированного диверсанта, зоотехника Галибея, который как будто бы честно выполняет свои служебные обязанности и даже заступается перед бандеровцами за колхозников, а на самом деле проводит среди них очень осторожную и хитрую националистическую агитацию, призывая помнить, что «где ни хорошо, а дома лучше», и коварно используя стихи великого народного поэта Шевченко: «В своей хате своя правда, и сила, и воля». Извращая стихотворение Шевченко, Галибей стремится привить гуцулам недоверие к братскому русскому народу. Коварные его действия в течение долгого времени остаются незамеченными, и только в конце повествования автор показывает нам подлинное лицо этого диверсанта, поджигающего колхозный хлеб.

Интересен и другой отрицательный персонаж, инструктор обкома партии Борщ, бюрократ и чинуша, не понимающий, что задача партии — поднимать к активной политической жизни народные массы, находить среди них вожаков и выдвигать их на передовые посты. Борщ пренебрежительно относится к гуцулам, он заражен комчванством и объективно является пособником бандеровцев. Сюжетная линия Борща заканчивается его разоблачением и изгнанием с партийной работы. В самом деле, иногда случалось так, что в западные области попадали не лучшие, наиболее проверенные в работе и преданные делу коммунисты, а те, кого старались «спихнуть» из восточных областей как непригодных к работе. Горе-руководители, вроде Борща, действительно вызывали к себе нелюбовь местного населения, а бандеровцы указывали на них, говоря, что «східняки» (то есть выходцы из восточных областей), дескать, все такие.

Киевская киностудия художественных фильмов поступила правильно, что привлекла для написания сценария о социалистических преобразованиях на западноукраинских землях видного литератора, хорошего знатока крестьянской жизни Михаила Стельмаха, специально выезжавшего на длительный срок в западные области, чтобы глубоко изучить жизнь и быт гуцулов в наши дни. За последние годы у нас (в частности, и на Украине) появлялись фильмы по сценариям, написанным «специалистами», которые изъявляли готовность писать о жизни любой национальности Советского Союза, будь то таджики или народ саами, ограничив свое знакомство с тем или иным народом кратковременным визитом и прочтением одной-двух книжек. Нечего и говорить, что такие фильмы не имели какого-либо познавательного значения — в них процветала «клюква», схематизм, голая выдумка. К таким произведениям, посвященным будто бы Украине, но имеющим чрезвычайно мало общего с украинским искусством, можно отнести, например, кинокартину «Щедрое лето», очень скоро сошедшую с экранов страны.

Сценарий «Над Черемошем» обладает ярко выраженной национальной украинской формой. Она чувствуется и в характерных национальных чертах действующих лиц, и в их языке, и в насыщенности сценария народной песней, и т. д.

Основным достоинством сценария является его правдивость. Много нового, интересного, неизвестного широкому зрителю рассказывает он о молодых гуцульских колхозах, о людях, живущих там, о классовой борьбе, не закончившейся еще ко времени действия кинофильма. Сценарий показывает, что в новых западных областях, присоединившихся к своей матери Советской Украине, — неотъемлемой составной части великого Советского Союза, — неудержимо, преодолевая все препятствия, развивается новая, советская жизнь, вырастают люди с новой, социалистической психологией.

Остается пожелать, чтобы фильм не оказался слабее своей литературной первоосновы, как это получилось с «Судьбой Марины».

Киев

Л. ПОГОЖЕВА

О ЯЗЫКЕ КИНОСЦЕНАРИЯ

(Язык и характер)

Одним из непременных свойств реалистического искусства является разностороннее изображение человеческого характера: показ его в борьбе и в движении, в раскрытии внутренних качеств, тех индивидуальных особенностей, которые делают личность человека неповторимой.

Образ, поднимающийся до значения типа и вместе с тем сохраняющий все обаяние индивидуальности, образ героя, созданного фантазией автора, но уже живущего в его произведении логикой своего внутреннего развития и заставляющего читателя верить в его реальность, печалиться и радоваться вместе с ним, — такой образ человека, являющийся в реалистическом искусстве отражением жизни и помогающий ее более глубокому познанию, расширяет наше представление о мире и людях.

И чем богаче и ярче язык, при помощи которого художник создает образ-характер, раскрывая его социальную природу, внутренние переживания, его духовный мир, показывая его в действиях и поступках, описывая окружающую обстановку, его портрет и одежду, передавая его прямую речь, тем полноценнее, значительнее произведение искусства, в котором, как в жизни, в неразрывном единстве предстают язык и мышление.

Горький считал язык «первоэлементом» литературы. Значение языка он особенно подчеркивал, когда говорил, что в комедии и драме слово имеет гораздо более веское и внушительное значение, чем в романе, в повести.

Богатство и красочность языка, посредством которого Горький раскрывает образ-характер, поистине поразительны. Необычайно своеобразная речь персонажей его пьес создает полноценную характеристику каждого героя. Так, Егор Булычов, находящийся в трагическом конфликте со своим классом, к которому он, по образному выражению Горького, «стоит боком», наделен чертами характера, общими с характером многих русских купцов, и одновременно глубоко индивидуальными. Горький раскрывает противоречивую сущность характера героя в необычайно живом, афористическом языке, богатом пословицами и сочными, меткими поговорками. Этот язык как нельзя ярче показывает сдержательный, крупный характер незаурядного человека, трагически обреченного на смерть, человека, наделенного от природы характером правдивым, умом насмешливым, жестоким, грубым, зорким, душой талантливой, жадной.

Хлесткие афоризмы, беспощадные слова обличения, страстное стремление добраться через ворох лживых слов до правды, озорная игра

словом раскрывают характер Булычова во всей его неповторимой индивидуальности.

Уже в первой сцене, где происходит разговор с Павлином, диалог решается так, что мы видим в нем борьбу не только мнений и точек зрения, но и столкновение двух различных живых характеров.

Павлин говорит языком казенной проповеди, говорит длинно, пусто и выспренно, и сквозь ворох произносимых им холодных слов проглядывают трусость, хитрость и стяжательство «священно-церковнослужителя»:

«Однако войны не токмо разоряют, но и обогащают как опытом, так равно и...»

На что всегда стремящийся к правде, горячий и страстный, говорящий «не казенными молитвами, а человечьими словами», кратко отвечает Булычов:

«Одни воюют — другие — воруют».

Или в другом месте — также в ответ на проповедь Павлина — Булычов говорит: «Воспламенили дух да в лужу и — бух...»

«Эко слов-то у тебя сколько... — вздыхает Булычов. — Ну, ты опять, тово... проповедуешь!»

«Ты, Павлин Савельев, брось проповеди...»

И, как бы подводя итог своим наблюдениям, Булычов заканчивает прямыми и грубыми словами: «Боров. Нажрался тела-крови Христовой...»

А в третьем акте Булычов кричит, выражая огромную душевную боль: «Я — земной! Я — насквозь земной!»

На что Павлин отвечает:

«Земля есть прах».

Булычов: «Прах? Так вы, мма... так вы это, что земля — прах, сами должны понять! Прах, а — ряса шелковая на тебе. Прах, а — крест золоченый! Прах, а — жадничаете...»

С какой огромной силой в словах этих выражается драматический конфликт, раскрывается своеобразие характеров! Диалог так ярок, что мы воочию видим перед собой горьковских героев, видим во всех подробностях их лица, жесты, мимику, слышим живые интонации. Слова диалога рождают яркий зрительный образ.

В известной мере это свойственно языку лучших, ставших классическими, пьес Тренева, Погодина, Вишневского, Лавренева, Корнейчука, Леонова. Вспомним, какую большую роль играет язык в обрисовке характеров, например, в пьесах Леонова, и в первую очередь в «Нашествии». Язык героев Леонова всегда содержит в себе яркий художественный образ, является сгущенным поэтическим выражением сущности целой человеческой жизни, раскрывает и социальную природу человека, и его индивидуальное своеобразие. Таким является, например, язык купца Фаюнина, появляющегося в доме Талановых как призрак с того света, насыщенный архаизмами, витиеватый и скользкий; язык этот выражает злобу и хитрость старичка с «обочинки».

Двадцать лет назад на Первом съезде советских писателей А. Толстой, всегда неутомимо, как и Горький, боровшийся за чистоту и образность языка, обращал внимание писателей на единство слова и жеста, слова и зрительного образа.

«Каждое слово в языке, каждое понятие таят образ и связанное с ним психическое движение, так или иначе сигнализирующее физическому жесту. ...Язык готовых выражений, штампов, каким пользуются не творческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа».

Искусство диалога, утверждал А. Толстой, идет от ви́дения, жеста и, разумеется, от глубокого внедрения в психику персонажа. Эти мысли писателя, касающиеся специфики слова в литературе и драматургии, при-

обретают особенно большое значение, когда мы обращаемся к кинодраматургии, которая — как особый вид литературы и как основа фильма— главным образом, и должна отличаться своей предельной зрительной образностью.

Создавая основу будущего фильма, кинодраматург должен живописать словом, передать все то, что позднее найдет себе второе рождение в динамике действия, в пластике, в живописи, в краске и в музыке. Кинодраматург пишет сценарий, учитывая все особенности искусства кино, но при этом он должен создать в первую очередь произведение совершенное в литературном отношении, написанное ясным, образным и эмоциональным языком.

К кинодраматургии, как к виду литературы, в полной мере могут быть применимы высокие и справедливые требования, которые предъявлял Горький к языку литературных произведений. Он писал: «Для того, чтоб литературное произведение заслужило титул художественного — необходимо придать ему совершенную словесную форму, эту форму придает рассказу и роману простой, точный, ясный, экономный язык»*.

Борьба за правильное понимание роли языка в искусстве, борьба за ясность и чистоту языка есть борьба за ясное и глубокое художественное выражение мысли, есть в то же время борьба за ясные идеи в искусстве.

Развиваясь как искусство немое, кинематограф вначале не уделял должного внимания языку. Допотопные «сценариусы» чаще всего были ремесленным планом, схемой будущей постановки. Таким был, например, сценарий первого русского игрового фильма—«Стенька Разин» («Понизовая вольница»; сценарист В. Гончаров, 1908 г.). Сценарий состоял из примитивных эпизодов, описанных короткими, отрывистыми фразами и связанных между собой не очень грамотными надписями, стилизованными под «народную речь».

Позднее появляются сценарии и фильмы более совершенные с точки зрения языка. Большую роль в этом сыграло обращение к классикам, например к творчеству Л. Толстого. Назовем достаточно интересные в языковом плане сценарии: «Отец Сергий», «Поликушка» и другие. Представляет интерес язык сценария В. Маяковского «Позабудь про камин», переработанного затем в пьесу. Сам Маяковский считал его новаторской литературной работой, в которой стремился особыми приемами сатирической манеры письма выразить характер героя, показав его как явление типическое для определенной эпохи.

В фильме «Броненосец «Потемкин» (сценарий Н. Агаджановой и С. Эйзенштейна) авторы сделали большой шаг вперед, попытавшись создать действенный авторский киномонолог и включив в надписи достаточно развернутую прямую речь героев, активизируя значение слова. Позднее с активной ролью слова мы встретимся в сценариях А. Довженко.

Интересно и плодотворно работали над языком в фильме «Мать» Н. Зархи и В. Пудовкин, которые, опираясь на текст романа М. Горького, пытались в надписи не только отразить внешнюю сторону событий, но в какой-то мере и раскрыть психологию героев.

Последним немым фильмом в советском киноискусстве был фильм «Пышка», поставленный М. Роммом по известной новелле Мопассана. В коротких, эмоциональных надписях фильма автор стремился выразить социальную природу своих героев, представителей торгашеского мира, лицемерного, жестокого, где продается все: родина, честь, любовь. Яркую изобразительную сторону фильма чрезвычайно подкрепляли точные по смыслу эмоциональные надписи, в которых Ромм сумел сохранить особую стилистику Мопассана, передать его блестящую иронию.

---

* М. Горький, О литературе, ГИХЛ. 1935, стр. 316.

С появлением звука решительно изменился самый характер сценария. Если сценарий немого фильма не был в полной мере самостоятельным литературным произведением, то сценарий звукового фильма должен был стать с течением времени полноценным видом литературы. Появление звука разрушило многие эстетические принципы немого киноискусства. Мир, изображенный на экране, ожил, стал слышимым, живым. Слово раздвинуло границы киноискусства, сообщило ему новые, огромные возможности.

Понадобились живые монологи и диалоги, понадобилось внимательное изучение векового опыта театральной и литературной художественной речи, а также изучение особенностей живого разговорного языка.

Конечно, далеко не сразу пришло ко всем деятелям киноискусства правильное понимание значения звука в кино. Находились художники, которые протестовали против звука, ибо он заставил многое пересмотреть в построении сценария, в принципах актерской игры, монтажа да и всех других компонентов фильма. Первые звуковые фильмы: «Механический предатель», «Симфония Донбасса», «Процесс Промпартии» и другие еще очень робко и натуралистически использовали звук. Авторы этих фильмов еще находились в плену тех канонов, которые выработал немой кинематограф. Но время шло, и постепенно в борьбе и в преодолении ошибок живое звучащее слово заняло подобающее ему место.

Современный сценарий звукового фильма подразумевает наличие точно разработанного диалога и вместе с тем обстоятельного описания обстановки действия. Кинематографическое действие, свободное во времени и пространстве, по своим возможностям богаче театрального: слово в нем может выступить и в той роли, какую оно играет в драматургии, и в той, какая свойственна прозе.

Характер ремарок, авторских описаний в сценарии может быть очень разнообразным в зависимости от авторского замысла, от жанра и общего стиля произведения. Впрочем, описательную часть сценария нельзя назвать «ремаркой», так как сценарий по своей литературной записи ближе к прозе, чем к драме,— он подразумевает широту описательного текста. Но вместе с тем по характеру развития действия сценарий, несомненно, приближается к форме драматической, ибо требует гораздо большей степени драматизации и концентрации событий, нежели проза. Лучшие сценарии и написаны так, что, сочетая элементы прозы и драмы, являются в то же время новым и своеобразным литературным видом, характерным своей лаконичностью, изобразительной яркостью и действенностью. Но необходимость концентрации событий и вытекающее отсюда требование лаконичности в языке описательной части сценария вовсе не должны приводить к той примитивности, какую мы иногда наблюдаем в некоторых сценариях. Авторы таких произведений удивляют своим холодным безразличием ко многим сторонам создаваемых ими образов, полным пренебрежением к описательному авторскому тексту. Пейзаж и портрет, место действия и окружающая героя обстановка, мизансцена и освещение — все это подчас носит в сценарии только служебный характер, или вовсе игнорируется авторами. Нужно ли доказывать необходимость образного описания для полноты характеристики героя, для выявления авторского отношения к происходящему, для показа обстоятельств жизни в конкретной, индивидуализированной форме? А, например, в сценарии Л. Компаниец «Судьба Марины» автор не счел нужным сказать что-либо определенное о внешности своей героини, ограничившись указанием только на то, что она «загорелая, большеглазая, лет 35». Вместо описания пейзажа мы читаем: «Осенние пейзажи Киева». «Какие?» — спросит читатель. «Любые», — видимо, отвечает автор, безразличный к столь важной стороне будущего фильма и передоверяющий творческое решение сцен и эпизодов будущим постановщикам фильма. В фильме же по-

становщики совсем не показали Киева, за исключением одного кадра, и то не слишком удачного.

В сценарии Н. Эрдмана и М. Вольпина «На далекой заставе» также отсутствует описание внешности героев. С поражающей скупостью описаны в нем обстановка действия и пейзаж.

И совершенно отсутствует в обоих сценариях колорит, цвет, свет — все то, чем никогда не пренебрегали художники слова и без чего зрительный образ никогда не может быть законченным. Вспомним в «Казаках» Л. Толстого знаменитое, похожее на песню с рефреном: «а горы» — описание кавказских гор, когда их впервые увидел Оленин; вспомним в «Тихом Доне» М. Шолохова поразивший Григория Мелехова в трагической сцене похорон Аксиньи ослепительно сияющий черный диск солнца, встающий на черном небе, в дымной мгле суховея; вспомним знаменитое описание Невского проспекта в повести Н. Гоголя; вспомним своеобразные, всегда трагические пейзажи Ф. Достоевского, любящего описывать туман, дождь, тающий снег и одинокий источник света, борющийся с окружающим мраком; вспомним выразительное, продуманное во всех деталях — и в краске и в цвете — описание провинциального городка Сомюра в романе О. Бальзака «Евгения Гранде»; вспомним лирические, наполненные музыкой пейзажи И. Тургенева в «Дворянском гнезде», и т. д.

А кинодраматург, создавая произведение, которое должны увидеть на экране в красках и живом изображении и которое таким уже должно жить в его сознании, иногда пишет так: «На плантации работает звено Марины», или: «Сельский клуб. Ярко горит электричество», или: «Подъезд ремесленного училища», или: «Новая квартира залита лучами летнего солнца», или: «Вестибюль общежития. За столом дежурная. Мимо идет Керим». Это даже не похоже на ремарку в пьесах, особенно если вспомнить эмоциональные описания в ремарках пьес Чехова и Горького, где предусматривается все, вплоть до мизансцены, не говоря уже об описании обстановки, света, костюма, внешности героев. Даже о галстуке дяди Вани не забыл упомянуть Чехов: «Войницкий (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук). Да... (Пауза) Да...»

Безоговорочное стремление к скупости описательного текста в сценарии неверно. Авторский язык в сценарии должен быть таким же, как и в литературе: образным, эмоциональным, только еще более зрительно ярким, конкретным. Не расплывчатые вздохи «по поводу», как это было в так называемом «эмоциональном сценарии», а реалистические картины и образы, написанные живым языком, должны вставать со страниц современного сценария.

Часто из описательного текста может возникнуть монолог диктора или надпись. Это тоже одна из интереснейших возможностей применения авторского слова в сценарии, конечно, не тогда, когда дикторский голос или надпись вызываются лишь слабостью драматургии, а тогда, когда они являются органической частью замысла и подсказаны особенностями стилистического решения произведения. Дикторский текст в итальянских картинах «Дорога надежды», «Рим в 11 часов», «Нет мира под оливами» органичен общему стилю произведения, он обогащает содержание фильма, сообщает ему достоверность хроники.

Дикторский текст органичен и в «Мичурине» и в «Щорсе» Довженко.

Звуковой кинематограф, существующий уже двадцать лет, накопил разнообразный опыт использования диалогов и монологов, описаний, дикторского текста и надписей, но опыт этот до сих пор еще должным образом не изучен.

Признавая сценарий видом литературы, мы вправе требовать от него тщательно разработанного, продуманного авторского текста, не казенных, а живых и образных описаний, не обозначающих, а дополняющих и раскрывающих смысл происходящих событий, душевное состояние и характеры героев.

Сценарист-художник видит то, что он пишет, видит во всех подробностях, красках, для него не безразлично, где и когда происходит действие, он описывает, подсказывая режиссеру и актерам мизансцену, движение, жест, мимику, как это делали все большие художники-драматурги и даже писатели-прозаики. Можно спорить о достоинствах нового сценария С. Герасимова о женщине—народном судье, но нам кажется бесспорно правильным стремление его раскрыть в авторском тексте второй план, оттенить душевное состояние героев, широко показать реальную обстановку действия.

Расчет на коллективное творчество при съемке фильма не может смущать автора сценария, ибо, как говорил еще Станиславский, коллективное творчество начинается с драматурга, без него актеру и режиссеру делать нечего. Орудуя живым, ярким словом, драматург создает не схему постановки, не полуфабрикат, нуждающийся в доработке, а законченное творение искусства, в котором, отражая различные стороны действительности, говорит своим голосом, своим языком. И этот язык, индивидуальная авторская манера должны сохраниться в кинофильме.

Творческий почерк автора-драматурга тогда будет полностью сохранен в каждом фильме, тогда закончится спор между автором и режиссером на тему, кто важнее, когда сценарий, его язык будут отличаться глубоким поэтическим своеобразием, смелостью выражения авторской индивидуальности. Мы писали о том, что герои пьес Горького говорят своим индивидуальным языком, но вместе с тем, когда Сатин кричит о Человеке и произносит, тоскуя среди обыденных слов, — «Сикамбр», «Гибралтар»... когда дурочка Людмила говорит Вассе, что та просто «человеческая женщина», когда Булычев озорует словами, — мы за всем этим видим автора, отличаем горьковскую речевую манеру.

В такой же мере мы должны различать и речевую манеру кинодраматургов, создающих индивидуализированный язык своих героев и выражающих во всем строе произведения и свой авторский стиль.

Причем не следует думать, что индивидуализация языка, умение раскрыть в нем характер героя может выражаться лишь в лексическом своеобразии речи. Отнюдь нет! Характерность речи может возникнуть из особой стилистики, из своеобразия интонации, из подчеркнутого пристрастия к определенным оборотам речи, из строения фразы, из образа, сравнения, эпитета, иногда цитаты и т. д. и т. п.

Так, в «Трех сестрах» в пресловутом «все равно» и «тарарабумбия» Чебутыкина ярче, чем в длинных монологах, выражается нигилизм, безразличие героя к жизни. Постоянное цитирование Машей в той же пьесе Чехова пушкинских строк: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том», которые звучат как своеобразный рефрен, говорит так много о характере и переживаниях героини. Остроты Соленого, тоскливое «если бы знать» Ольги раскрывают образ, жест, движение, психику героя. Вспомните знаменитые астровские слова о жарище в Африке, поставленные в контексте с глубоко прозаическими словами о дурной погоде, водке и т. д., — фразу, которая является ярким штрихом в обрисовке образа и которая завершает его так же, как заключительный мазок в картине талантливого художника.

Горький писал Чехову: «В последнем акте «Вани», когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед вашим талантом...»

Это же место в пьесе Чехова восхищало и А. Толстого: «Я перечитывал Чехова. В чем был секрет его живых слов? За каждой фразой — живой человек, мало того — тип, мало того — эпоха... Меня всегда потрясала последняя фраза доктора Астрова: «А должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело...» Откуда могла появиться эта Африка, будто приоткрытое окошечко в глубь человека?»

Это умение выразить в слове, иногда неожиданном и всегда необычайно ярком, самый глубинный и затаенный смысл характера и мировоззрения, психологии героя в высшей степени присуще драматургии Горького.

Горький был замечательным мастером индивидуализации языка, но всегда возражал против такой «индивидуализации», например, языка крестьян, как употребления слов вроде «чаво» и «пущай». Натуралистическое правдоподобие в языке не выразит характера героя. У Горького купцы Гордеевы, Маякины, Артамоновы и другие никогда не коверкают языка на так называемый «купецкий» лад, и вместе с тем каждый из них говорит особым, ярким, «круглым» и точным языком, социально обусловленным и одновременно ярко индивидуальным.

И нам следует изучать замечательное умение владеть образной, яркой речью, которая есть необходимое условие создания глубоко типических и вместе с тем индивидуализированных характеров. Создание же таких характеров в свою очередь является необходимым условием для создания острых, жизненно важных конфликтов, отражающих важнейшие темы истории и современности.

В сценарии «Над Неманом утро» (авторы Ю. Балтушис и Е. Габрилович) рассказывается о простых людях Советской Литвы, об укреплении колхозного строя, о жестокой борьбе, которую ведут передовые люди с враждебными им представителями старой буржуазной Литвы и с происками американской реакции, опирающейся в своих черных делах на невежество и религиозные предрассудки отсталых людей.

В качестве положительных героев сценария авторы показывают три поколения семьи Габрисов: деда, отца и сына, которые воплощают в себе лучшие стороны национального народного характера. Габрис-отец сложным путем, преодолевая ошибки, приходит к пониманию единства его личных интересов с интересами всего народа. Отчетливее всего это раскрывается в заключительных репликах Габриса: «Пришла советская власть, исчезли межи на нашей земле. Но межа, друзья мои, она не только на пашне, она в душе человека. Хлопочет человек о своем больше, чем о народном, — это межа. Видит только мелкое, маленькое, а не видит всей нашей советской дороги—опять межа. Такая межа долгие годы лежала вот здесь (показывает на грудь), и я даже не понимал этого. Колхоз и колхоз... А за колхозом-то вся страна, и весь мир. Вот что надо понять! Этой межой я отгородился от народа, и враги народа пришли ко мне, как к сообщнику. Вот что страшно!»

Однако саму историю заблуждений в общем честного человека, историю преодоления им ошибок авторы излагают несколько поверхностно, без проникновения в сущность происходящих процессов, во внутреннюю диалектику событий и характеров героев. В сценарии слишком много таких сцен, которые можно назвать результативными, когда герои говорят как бы с трибуны и когда поэтому речь их носит констатационный характер. Авторы не дают нам возможности заглянуть в душу героев, увидеть процессы, происходящие в ней, показать зарождение мыслей, ход размышлений героев; чаще всего авторы создают сцены, в которых ограничиваются констатацией уже совершившихся где-то за кадром событий. Например, Таурас говорит: «Вот, друзья, дело с торфом мы уже двинули. И, видите, оказалось, что все это не так уж

сложно». Говорит Габрис-старший: «Друзья мои, дорогие гости мои! Счастливы мы, что дождались новой поры в нашей старой Литве. Советская власть прогнала помещиков и кулаков, которые испокон веков, как тяжелый жернов, давили нас. Советская власть дала нам землю... Мы здорово поработали, друзья мои. Вы хорошо помните, как нелегко нам было начинать».

Все эти фразы не походят на живой разговорный язык. Они не дают возможности определить душевное состояние говорящего, в этих фразах нет подтекста, их можно легко произнести, но их трудно сыграть — за ними не встает характер говорящего.

Происходящие в литовской деревне процессы, которые рисуют авторы, во многом напоминают собой те, которые происходили в Советском Союзе в годы сплошной коллективизации и которые с наибольшей полнотой и яркостью отразил такой глубоко реалистический роман, как «Поднятая целина». Шолохов не только показал исторические события, но и создал удивительно правдивые, точные, достоверные и ярко индивидуальные, неповторимые характеры. У Шолохова невозможно спутать речь Нагульного с речью Давыдова, речь Половцева с речью деда Щукаря.

Великолепный, яркий, сочный язык придает особый колорит роману, заставляет безоговорочно верить в жизненность каждого из героев и пережить волнение за их судьбы, полюбить одних и осудить других.

В сценарии Габриловича и Балтушиса речь героев отличается своим содержанием, но никак не индивидуализирована по характеру, манере. Приехавший из города молодой агроном Таурас говорит совершенно таким же языком, как и его отец и дед. То, что Таурас молод, образован, энергичен, влюблен, горяч, мы узнаем из происходящих событий и из содержания его речей, но это никак не отразилось в каких-либо особенностях его живого языка. Естественно, что такая безликость речи создает большие трудности для воплощения образа на экране, ибо не дает актеру необходимой живой, индивидуальной краски.

В то же время Габриловичу — одному из авторов сценария «Над Неманом утро» — всегда было свойственно создание диалогов ярких и образных, отлично передающих своеобразие характеров. Достаточно обратиться к таким интересным в отношении языка сценариям, как «Мечта» и «Человек № 217».

В сценарии «Человек № 217» ярко раскрываются живые характеры советских людей и их антагонистов — немецких фашистов. Именно через диалог кинодраматург отчетливо выявляет контраст их характеров, мировоззрения и морали. Так, рядом с сердечным и трогательным разговором Тани с замученным в неволе русским ученым Сергеем Ивановичем автор сознательно ставит сцену, показывающую очередной скандал в доме Краусов.

Первый диалог выглядит так:

«— Дядя Сережа, дорогой, милый, любимый, вы поймите, вы же мне как родной... Если с вами что случится, я с ума сойду! У меня нет никого, кроме вас...

— Я тебя тоже очень, очень люблю, Таня...»

Как видим, главными словами в этом диалоге являются слова любви и ласки. Слова эти необходимы и для раскрытия образа Тани — девушки, воспитанной в высоких принципах гуманизма, привыкшей уважать человека и по натуре своей ласковой, доверчивой, доброй. В этих простых детских словах выражается также и молодость героини, ее страх перед одиночеством в неволе, ее жалость к замученному человеку, ее тоска по дому, ее желание выжить во что бы то ни стало. И даже, если бы мы не видели фильма, мы представили бы себе, что делает Таня, когда она произносит эти слова, каково выражение ее лица.

А вот сцена в доме Краусов, где раскрываются присущие этим мещанам жадность, стяжательство, жестокость. Главным предметом их разговора, ключевым словом является «деньги». Говорит Гешке: «Я должен сначала выяснить у тебя, есть ли у него деньги. Ну, скажи, чорт возьми, есть у него деньги?» Разговор этот кончается репликой Гешке, в которой герой саморазоблачается следующим образом: «Как немец, как интеллигент, как национал-социалист и как жених вашей дочери я должен открыть бакалейную лавку».

Диалог в фильме «Человек № 217» противопоставляет два антагонистических мира и является главным в характеристике героев, в нем ярко раскрывается зрительный образ сцены.

В такой же мере, как и в сценарии «Человек № 217», отдельные реплики, диалоги и монологи сценария «Мечта» подчинены единой задаче — в конкретной образной форме раскрыть идею произведения, выявить типические и индивидуальные стороны характеров персонажей. Группа неудачников из пансиона мадам Скороход, равно как и сама хозяйка, предстают в сценарии как яркие образы-характеры, наделенные общей судьбой и общим эгоистическим миросозерцанием, свойственным им как представителям собственнического мира, и в то же время как люди, судьба и личные свойства которых совершенно различны и которые по отношению друг к другу испытывают лишь чувство ненависти или равнодушие.

Образы пана Комаровского, Розы Скороход, Анки и других написаны Е. Габриловичем с настоящим проникновением в сущность характера каждого, и это дало возможность актерам (М. Астангову, Ф. Раневской, Е. Кузьминой и другим) сделать эти образы на экране яркими и запоминающимися.

Можно перечислить немало сценариев, в которых авторы удачно решили задачу создания яркого и индивидуального языка героев, в которых образ-характер выступал в живом слове и в авторском описании как явление одновременно и глубоко типическое и вместе с тем своеобразное, ярко индивидуальное.

Здесь и классические «Чапаев», «Трилогия о Максиме», «Депутат Балтики», здесь и «Великий перелом», «Академик Иван Павлов», здесь и «Суд чести» и в мягкой лирической манере написанная «Сельская учительница», проникнутые юмором комедии В. Гусева, Е. Помещикова и т. д.

Но опасность схематизма и догматизма в подходе к языку все еще существует. И хуже всего, что схематизм этот — стремление к нивелировке характеров и языка — оправдывался одно время критиками как некий новый принцип, свойственный якобы эпическому искусству.

«Теория», утверждающая законность отсутствия острых конфликтов в современной драматургии, логично приводила к мысли о невозможности существования в ней различных по характерам героев, о ненужности индивидуализации языка.

И действительно, некоторые сценарии и фильмы в общем разрабатывали вариант единого характера, утверждая его как типический, упрощенно, вульгарно понимая типическое, как нечто среднеарифметическое. Герой — обладатель такого характера — говорит однообразным, газетным языком, у него нет любимых словечек и пристрастия к отдельным оборотам речи, своеобразной интонации, ибо автор говорит за него.

Так, из фильма в фильм переходил образ секретаря парткома. Мы критиковали его в «Донецких шахтерах», «Суде чести», «Возвращении Василия Бортникова», «Судьбе Марины». В этих фильмах он появлялся в разных ситуациях, но оставался одинаково безликим служебным персонажем, готовым всегда произнести доклад на нужную автору тему, у него не было места в драматургии, характера и своего языка. По определенному штампу часто создавались образы людей стар-

шего поколения; одинаково мыслили и сухо говорили примерные школьники в фильмах о детях, двойниками выглядели различные дядьки, «верные слуги», олицетворяющие «глас народа» в серии фильмов-биографий.

Тематическое однообразие и сухость диалогов в значительной степени обеднили звучание, например, такого сценария, как «Команда с нашей улицы» Ю. Сотника.

Все герои в этом сценарии, и маленькие и большие, говорят главным образом о проблемах воспитания детей и о пользе спорта, причем строй речи героев, ее лексический состав, интонационное звучание фразы у всех героев удивительно одинаковы. Герои не живут, а высказываются.

Так, уже в речи тринадцатилетнего мальчика Бори мы обнаруживаем искусственность, надуманность, подчеркнутый схематизм. Боря говорит, как пишет, и рука автора отчетливо видна в его репликах:

«В городской пионерлагерь номер семь шагом марш!.. — командует Боря...», «Никогда еще ни в каких делах второе звено не уходило с поля побежденным...», «Я сегодня убедился: спортивная работа в нашем звене ни к чорту». Он же произносит целую речь о тех, кто понял, какой путь может привести к настоящему футболу. Но за всеми этими речами, за словами «спортивная работа», «сумел организовать», «оформлен» и т. д. не встают характеры живых людей.

Так говорит не только Боря, но и другие герои. «Ты не сумел организовать правильную физкультурную работу», — укоряет своего друга мальчик Тимошка.

«Богато оформлен лагерь», — говорит положительный герой Дроздов, иронизируя над теми, кто не понимает, как надо вести работу с детьми.

«Дети, так сказать, растущая смена...», «Дисциплинка на высоте», — говорил ошибающийся в вопросах воспитания пожилой завхоз.

«Ты очень несознательный мальчик...», надо «отдыхать культурно и содержательно», — заявляет также ошибающаяся юная девушка Оля. Юные и зрелые, старые и малые, девочки и мальчики, бабушки и дедушки — люди разные и по профессии и по характерам — говорят в сценарии единым авторским языком.

Иногда отсутствие интереса к человеческому характеру, неумение создать живой облик персонажа и его живую речь оправдывают спецификой жанра.

Но разве законы приключенческого жанра были бы нарушены, если бы в сценарии и фильме «Застава в горах» бойцы разговаривали не языком устава и не только на заданные темы, а в соответствии со своими индивидуальными особенностями?

Едут, например, два бойца в наряд. Кругом горы, удивительная, своеобразная природа. Бойцы молодые, наверно, они служат недавно на заставе, может быть, они друзья, земляки. Но что же можно обо всем этом узнать из диалога, состоящего главным образом из таких фраз:

«Ну, как вы расцениваете обстановку?»

«Какое же решение вы предлагаете принять?»

«Какая основная задача стоит перед каждым нарядом?»

Ничего о людях из этого диалога узнать нельзя, никаких человеческих отношений в сцене не возникает. Реплики произносятся для зрителя, а самим героям нужды в них нет.

А сцена в госпитале, которой, кстати, не было в сценарии. Почему в этой сцене, где боец пришел навестить своего раненого товарища, не возник у них сердечный разговор, а осталась та же информация для зрителя?

Любопытно, что такой диалог подсказывает и определенное решение мизансцены. Очень уж часто они строятся теперь как разговор героя

Е. ЕГОРОВА
Заслуженная артистка РСФСР

ТЕАТР-СТУДИЯ КИНОАКТЕРА И ПРОИЗВОДСТВО

В этом году исполняется десять лет с момента организации Театра-студии киноактера. Поэтому сейчас есть все основания сделать некоторые выводы о работе нашего театра, который необходим кинопроизводству и как основная база актерских кадров и как творческая лаборатория.

Театр-студия создан для нужд кинопроизводства. Непреложным законом существования Театра-студии является плановое обеспечение съемочных групп актерами. Одновременно театр — актерская труппа, создающая большой репертуар. Ежедневно в театре раздвигается занавес, и наши актеры играют в спектаклях.

И хотя еще окончательно не найдены и не решены организационные и творческие формы существования Театра-студии киноактера, все же пройденный им путь убеждает в необходимости и целесообразности существования этого творческого коллектива.

Разноречивым и спорным было отношение к созданию студии киноактера со стороны режиссеров кино и даже самих актеров.

Согласно «теории» режиссерского кино и «теории» безактерского кинематографа, широко распространенных в период немого кино, актер являлся одним из компонентов кадра и, по существу, входил в кадры на равных правах с лампой, драпировкой и прочим реквизитом. Как часто слышали мы, артисты, от постановщика фильма: «Играйте, как хотите, а я смонтирую!» Такие взгляды губительно сказались на воспитании и подготовке актеров кино, так как педагогическую работу во ВГИК и других школах вели главным образом режиссеры, проповедовавшие именно эти взгляды.

В ту пору считалось, что для создания экранных образов нужна особая методика воспитания актера, из которой выпадала и система Станиславского и богатейшее наследство русского и мирового сценического мастерства. При этом чрезмерно преувеличивалось значение кинематографической технологии, а самому актеру придавалось лишь какое-то служебное значение.

Все эти «теории» и тенденции привели к тому, что при возникновении звукового кино обнаружилась полная неподготовленность киноактеров для осуществления новых задач. Это сказалось не только в неумении владеть словом, но и в отсутствии основных профессиональных навыков в работе над образом. И поэтому совершенно естественно, что в первых звуковых фильмах перед киноаппаратом заняли место преимущественно театральные актеры. Их опыт, мастерство во многом пришли на помощь режиссуре, которая также была мало подготовлена к серьезной работе с актерами в звуковых фильмах.

Картин делалось на первых порах немного, и поэтому привлечение театральных актеров не представляло тогда организационных трудностей, а их участие в кино было законным и плодотворным.

Однако эта долговременная ориентация на театральных актеров задержала плановую подготовку кадров киноактеров, нужда в которых обнаружилась при первом же увеличении программы кинопроизводства.

Жизнь заставила и режиссеров пересмотреть свои позиции. Стало очевидным решающее значение актерского мастерства в постановке фильма. Уже никто сейчас не оспаривает, что именно через посредство актера раскрываются идеи и мысли фильма.

Очевидным стало и то, что основы актерского мастерства для кино и театра едины. А поэтому и в ученическую пору, и на первых этапах самостоятельного творчества, и в годы зрелости актеры кино и театра должны иметь равные условия воспитания и работы.

На школьной скамье будущий актер кино должен глубоко и всесторонне изучить свою профессию. В годы учебы ему следует освоить весь богатейший опыт русской реалистической актерской школы. Уже со студенческих лет он должен также овладеть технологией кинопроизводства и теми дополнительными задачами, которые ставит перед актером искусство кино. Эти технологические особенности актерского творчества перед кинокамерой не являются решающими, но актер, воспитанный в кинематографическом вузе, обязан владеть ими в совершенстве. Прерывистость актерского процесса перед киноаппаратом, непоследовательность снимаемых сцен, все сопряженные со съемкой отвлекающие моменты не должны быть для молодого артиста тормозом в создании порученной ему роли. При этом необходимо с первых же курсов проверять будущих киноактеров на пленке. Одаренного молодого человека, имеющего все сценические данные, но в чем-то неполноценного для экрана, лучше во-время переключить на театр, чем исковеркать его творческую судьбу и загрузить производство малоценным актером.

Второй этап актерской жизни начинается после школьного обучения.

Молодые театральные актеры, как правило, получают направления в театры, где систематически трудятся в творческом коллективе, имеют ежедневный тренаж, подчинены единым законам производственной дисциплины.

Судьба же начинающего киноактера, попадавшего в актерские отделы и актерские столы кинофабрик, до недавних пор складывалась случайно и неорганизованно.

С момента создания Театра-студии киноактера это положение резко изменилось. Все окончившие ВГИК направляются к нам. Участие в спектаклях и съемках обеспечивает актеров постоянной творческой работой.

Коренным образом изменилась производственно-творческая жизнь и актеров старшего поколения.

Кинопроизводство очень много требует от актеров и значительно меньше ему дает. Вместо контакта со зрителем при съемке, то есть в момент наивысшего творческого подъема, они окружены сложной технологией кинопроизводства. Творческий процесс развивается в самых трудных условиях.

Не следует скрывать и другого. За последнее время на киностудиях очень мало времени отводится на работу с актером в подготовительном периоде. Обычно в эту пору идет подбор исполнителей и пробы. Репетиций, как правило, не бывает, и артисты начинают работать над ролью сплошь и рядом за несколько дней до съемки. К тому же не все наши режиссеры могут похвалиться умением вести репетиционную работу с молодыми актерами.

Л. Сухаревская — Софья Ковалевская («Софья Ковалевская»)

Л. Шагалова — Любовь Коленкова («Три солдата»)

Вот почему постоянные репетиции в театре, вводы новых исполнителей в спектакли возмещают этот пробел, воспитывают в актерах умение тщательно работать над образом. Многие коррективы в толкование роли вносит реакция зрителей. Она раскрывает актеру его заблуждения, помогает проверить отдельные детали образа, кое-что исправить. И хотя все это, казалось бы, относится только к сценической практике актера, но на деле оказывает влияние и на его экранное творчество.

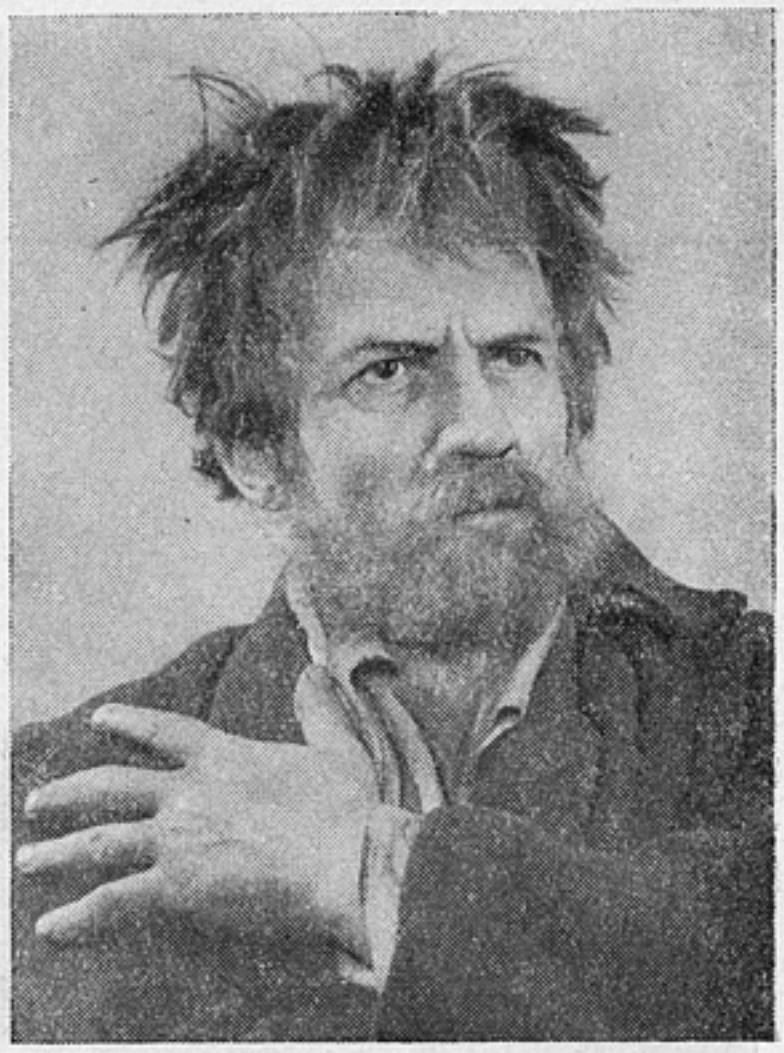
Спросите у киноактеров, и они скажут, что наша студия дает им возможность изо дня в день совершенствоваться.

Даже актеры исключительно удачной кинобиографии, много снимающиеся, и те не могут переходить из картины в картину — перерывы, простои неизбежны. А Театр-студия гарантирует им постоянную творческую загрузку. Это поняли все. Характерно, что такие актеры, как Б. Андреев, Н. Крючков, М. Бернес, Н. Сорокин и другие, вначале отрицавшие плодотворность театральной работы для киноартиста, стали теперь патриотами нашего театра, ибо на собственном опыте убедились, как помогает он их творческому росту.

Когда-то об Н. Крючкове сложилось мнение, что он все время повторяет разные варианты ранее созданного образа «героя в тельняшке», что он «заштамповался», что это актер без перспективы. Но вот театр дает Н. Крючкову роль Любима Торцова в пьесе «Бедность не порок». Вряд ли кинопроизводство пошло бы на такой эксперимент. А наш театр, имея эти возможности, помог «открыть» новые черты дарования актера. И вскоре вслед за этим в картине В. Брауна «Максимка» Н. Крючков успешно выступает в характерной роли старого боцмана, ничем не напоминающей его прежние экранные образы.

В театре заново «открыли» способного актера А. Антонова. Он отлично играет центральные роли в спектаклях «Три солдата», «За тех, кто в море!», «Дети Ванюшина», «Бедность не порок». Эти сценические успехи как бы подтвердили его право на такие роли в кино, которые раньше ему не предлагали.

Б. Андреев — Ванюшин («Дети Ванюшина»)



Н. Крючков — Любим Торцов («Бедность не порок»)

А кто из кинорежиссеров предполагал ту глубину, силу и драматизм, с которыми Б. Андреев играет в театре старика Ванюшина! Необычная, как казалось прежде, для Б. Андреева психологическая проникновенность заставила пересмотреть творческие возможности и этого актера.

Шире раскрылись актерские данные И. Переверзева после того, как он сыграл в театре несколько крупных ролей.

Новой и неузнаваемой предстала Л. Смирнова в роли Живоедовой в спектакле «Смерть Пазухина». Обычно считавшаяся «голубой» героиней, на этот раз Л. Смирнова проявила себя как остро характерная актриса, ярко и сочно рисующая образ мелкой хищницы, приживалки и содержанки старика Пазухина.

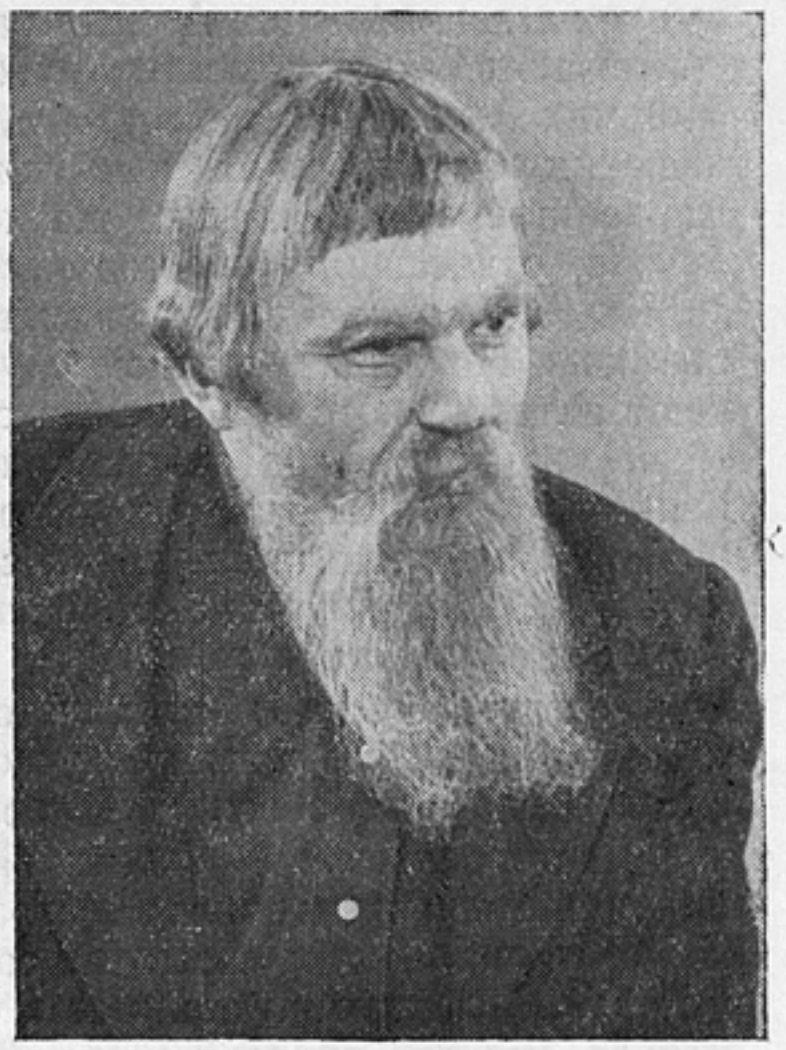
Перед С. Бондарчуком большие перспективы творческой работы в кино. Он часто снимается и получает много предложений. Но о роли Прокофия Пазухина актер мог бы, вероятно, только мечтать долгие годы, если бы не было нашего театра. Глубоко и интересно задуманное им решение этого образа еще не везде нашло зрелое и уверенное воплощение. Но от спектакля к спектаклю образ совершенствуется, крепнет, и уже можно сказать, что такая ответственная и сложная роль будет важным этапом творческого пути актера.

Трудно узнать в скользком ханже Фортунатове («Смерть Пазухина») актера А. Хвылю, которого все мы привыкли видеть в ролях положительных героев — наших современников. Безжалостно разоблачает А. Хвыля этого болтливого, самовлюбленного лицемера, для которого нет ничего святого. Удивительно тонко и саркастично решен актером внешний рисунок образа.

Таковы примеры положительного значения Театра-студии в совершенствовании актерского мастерства.

Но как ни важна проблема воспитания киноактера, все же не ее решение является главной задачей нашего театра. Плановое обеспечение актерами производственных потребностей киностудии — вот его ос-

Л. Смирнова — Живоедова
(«Смерть Пазухина»)



С. Бондарчук — Прокофий Пазухин
(«Смерть Пазухина»)

новное назначение. И это сейчас уже поняли многие руководители кинопроизводства и режиссеры.

Актеры нашего театра могут обеспечить многие съемочные группы талантливыми и интересными исполнителями. При этом, как бы они ни были заняты в спектаклях, их съемочной работе отдается бесспорное преимущество. А между тем ни один театр не будет ломать свои планы или приспосабливать их для кинематографии. Около года провели, например, артисты И. Переверзев, С. Курилов, Г. Юматов, К. Сорокин и другие на съемках фильма, который ставит С. Васильев. Какой театр отпустил бы своих артистов на такие сроки? Когда Л. Лукову надо было обеспечить срочные съемки картины «Схватка», он понял, что плановость производства могут гарантировать только наши актеры, и пришел в Театр-студию. Так же поступил В. Браун, снимая «Максимку» и «Капитана корабля». Приступая к постановке фильма «Опасный рейс», киевский режиссер В. Брюнчугин тоже заявил о своем намерении ориентироваться на наш коллектив.

Но все же Театр-студия еще не выполняет своего назначения.

Данные последнего года свидетельствуют, что в съемках всех художественных кинокартин участвовало 65 процентов актеров из драматических театров и только 35 процентов из нашей студии.

Театр, по нашему мнению, должен обеспечить фильмы по крайней мере половиной исполнителей ролей, а впоследствии довести это количество до 75 процентов.

Наша труппа насчитывает сейчас 180 человек. Цифра значительная. Но она не полностью отвечает нуждам кинопроизводства.

Из кого состоит наш коллектив? Это группа ведущих актеров, представителей среднего поколения, и воспитанники ВГИК, которых сейчас более 50 процентов. И хотя их удельный вес так велик, наш Театр-студия, который и в дальнейшем будет пополняться за счет молодежи, не имеет никакого влияния на подготовку своих будущих артистов. Мы, например, не имеем права голоса ни на приемных испытаниях, ни на

выпускных экзаменах. А надо заметить, что при приеме во ВГИК мало учитываются практические нужды кинематографии. Известно, что в фильмах и пьесах количество мужских ролей во много раз больше, чем женских. Однако из 86 выпускников ВГИК, направленных в театр, — 52 женщины! Ведь обычно режиссер-педагог набирает на свой курс студентов, отвечающих его творческому вкусу. Хорошо, когда он, как это делает С. Герасимов, впоследствии привлекает своих воспитанников к съемкам. Но ведь мы знаем случаи, когда режиссеры готовят и выпускают актеров, которых никогда сами не снимают, допустим, потому, что те по своим внешним данным не отвечают реальным потребностям кинопроизводства. А вот, например, молодых «героев» и «героинь» у театра нет. Возможно, здесь тоже сказывается, что при приеме во ВГИК наши мастера, увлекаясь одаренностью поступающих, часто не учитывают их внешних данных.

Необходимо добиться такого положения, чтобы наш театр и киностудии принимали активное участие в подготовке кадров, иначе мы не сможем достойно обеспечить производство актерами.

Часто режиссеры обходят наш Театр-студию в силу какой-то инерции, привычно предпочитая театральных актеров нашим. Никто не требует какой-то монополии, никто не собирается навязывать художнику исполнителей. Мы отлично понимаем, что мастера сцены могут и должны сниматься, что все яркое и интересное должно быть привлечено в киноискусство. Но мы настаиваем на условиях равного творческого соревнования. Вот, например, наши способные и зарекомендовавшие себя актеры К. Сорокин и Г. Шпигель мечтали сыграть Бобчинского и Добчинского. Им было отказано даже в пробе. А между тем мы знаем по фильму «Ревизор», что исполнители этих ролей, выбранные В. Петровым из театров, ничем не блеснули.

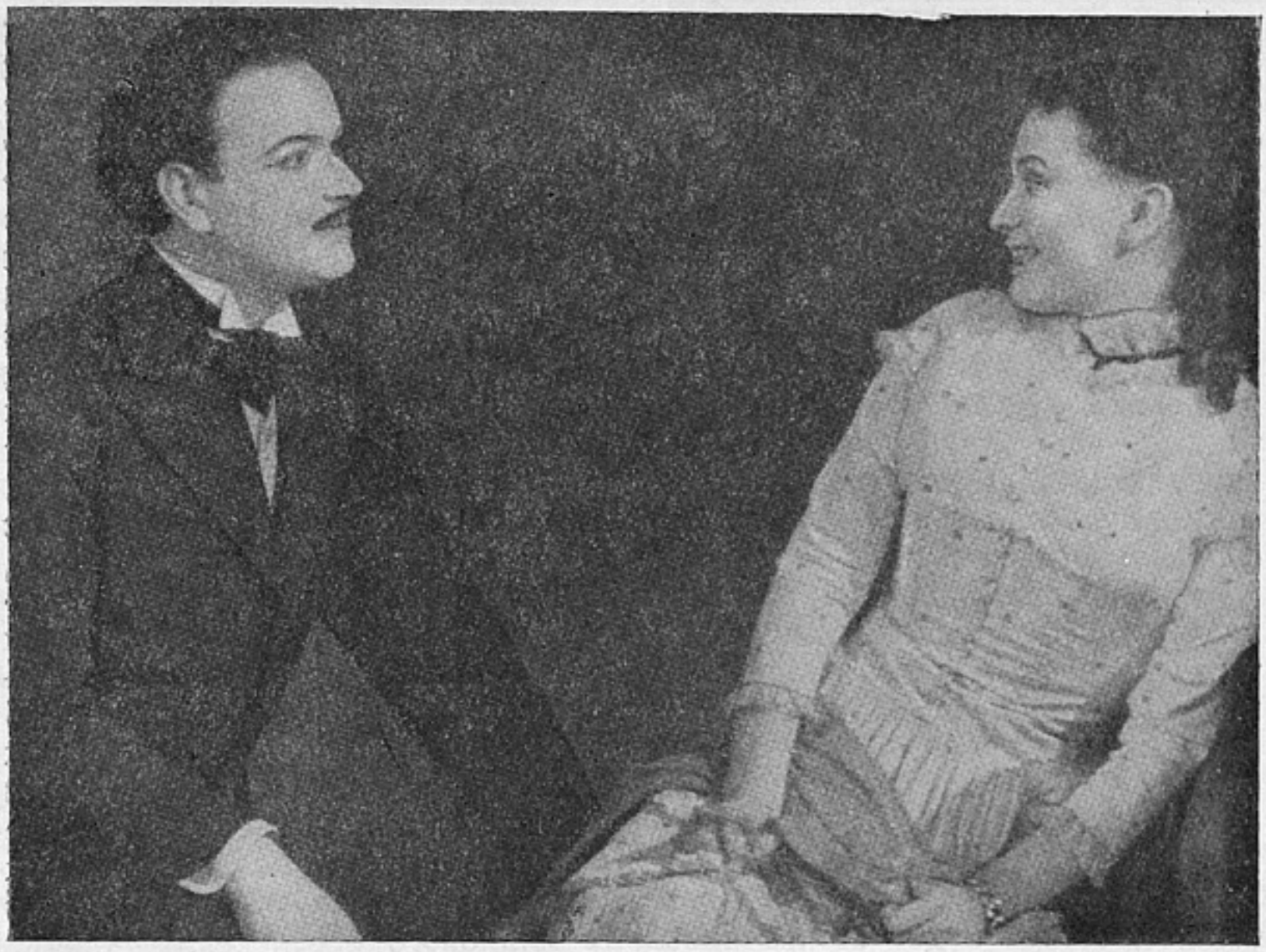
Бывают случаи, когда после длительнейших поисков режиссеры берут на роли ничем особенно не примечательных театральных актрис, не пытаясь даже серьезно познакомиться с представительницами нашей труппы.

В порядке самокритики надо признаться, что и мы не умеем по-настоящему пропагандировать своих актеров. Следует подумать о таких формах актерских показов, которые как можно ярче и многограннее раскрывали бы актеров. Настало время Театру-студии иметь свою фильмотеку, просмотровый зал, а также небольшое ателье, где можно было бы зафиксировать на пленку наиболее интересные актерские образы, созданные в театре.

Есть у нас еще одна претензия к режиссерам. Наш театр задуман как экспериментальная база для кинематографии. Здесь могут рождаться «заявки» на новые фильмы, может проходить репетиционный подготовительный период.

Вспомним, как полноценно, широко использовал С. Герасимов возможности нашего театра при постановке «Молодой гвардии». Учебная работа ВГИК переросла сначала в интересную театральную постановку. Затем этот спектакль стал основой для съемок фильма. Студийный спектакль познакомил нас с одаренной актерской молодежью, выдвинул группу способных режиссеров. Весь репетиционный процесс, который проходил в стенах нашего театра, дал возможность быстро и организованно с относительно малыми затратами снять большой двухсерийный фильм в один год.

Плодотворно работал в театре и М. Ромм. Его спектакль «Счастье Гарри Смита» был задуман как подготовительная работа перед съемками фильма. М. Ромм всегда положительно оценивал этот опыт. Покойный И. Савченко с огромным увлечением репетировал в нашем театре



В. Дружников — Паратов и Н. Алисова — Лариса («Бесприданница»)

«Тараса Шевченко» и с благодарностью вспоминал ту творческую атмосферу, которая помогла ему не торопясь, подробно и систематически разобрать с актерами идеи и образы будущего фильма.

Опыт работы над «Молодой гвардией» помог начинающим драматургам-режиссерам Г. Победоносцеву и Ю. Егорову поставить у нас спектакль по своей пьесе «Три солдата». По их замыслу, этот спектакль был также эскизом будущего фильма. Егоров и Победоносцев показали себя способными людьми с бесспорной творческой перспективой. Жалко, что их мечта не была осуществлена, и зрители не увидели фильма «Три солдата». Спектакль этот выдержал испытание временем, до сих пор идет с успехом у нас и вошел в репертуар многих советских театров. Такое выдвижение новых имен и произведений является прямой обязанностью нашего театра.

Создание фильма всегда связано с огромными материальными затратами. И там, где кинопроизводство не решается поручить начинающим режиссерам постановку картины, наш театр может стать базой для предварительной проверки авторских и режиссерских данных молодежи.

Но делается это все же очень редко. Сейчас таким опытом является работа над спектаклем «Попрыгунья». Режиссер С. Самсонов (им поставлена в театре «Софья Ковалевская») написал пьесу по известному одноименному чеховскому рассказу и сам ставит ее. Для С. Самсонова спектакль — этап к постановке фильма. Будем надеяться, что если спектакль окажется удачным, то «Попрыгунья» будет включена в производственный план киностудии и найдет свое экранное воплощение.

Очень обидно, что кинорежиссеры не по-хозяйски используют свой кинематографический театр. Любое их начинание встретило бы горячую поддержку в труппе. Театр всегда гостеприимно откроет двери для репетиционных работ перед съемкой, для любых экспериментальных иска-

ний, наконец, для участия в наших театральных спектаклях. Почему на афишах нашего театра почти нет имен кинорежиссуры? Мы с охотой приглашаем театральных режиссеров, и наши актеры плодотворно работали с А. Диким, Р. Симоновым, Н. Плотниковым, А. Гриппичем. Но разве С. Герасимов, М. Ромм, Ю. Райзман, С. Юткевич и другие режиссеры не могли бы время своих вынужденных простоев на кинопроизводстве отдать нашему театру? Не сомневаюсь, что это творчески обогатило бы и нашу труппу и режиссуру.

Наряду с постановкой новых пьес мы упорно работаем над произведениями классической драматургии. В репертуаре театра «Бедность не порок», «Бесприданница», «Смерть Пазухина». Участие в этих спектаклях — серьезная школа для наших актеров, путь к высокой профессионализации. Наша студия завоевала уже известное положение среди московских театров. К нам охотно ходит зритель. Гастрольные поездки сопровождаются неизменным успехом.

Конечно, в нашей театральной работе много трудностей. Чем шире развертывается кинопроизводство, чем охотнее привлекают наших актеров на съемку, тем труднее репетировать спектакль, сложнее, как мы говорим, «собирать его». Но мы имеем возможность вводить много дублеров на одну роль и, проявляя инициативу и гибкость, можем гарантировать театру бесперебойную деятельность.

Некоторые думают, что развертывание кинопроизводства повлечет за собой закрытие театра: не останется, мол, актеров для спектаклей. Это неверная позиция. Чем больше будет сниматься фильмов, тем важнее, острее будет стоять проблема планового обеспечения съемок актерами. Очевидно, наша труппа будет увеличиваться за счет молодежи и опытных артистов. Мы должны не только привлекать в театр столичных, но и находить талантливых периферийных актеров. Тогда мы создадим сильную труппу и выполним свою основную задачу — станем настоящим источником актерских кадров для кино. Одновременно мы будем продолжать нормальную театральную работу.

Накопленный нами за десятилетие опыт убеждает в том, что трудности преодолимы, а творческие задачи, стоящие перед театром, бесконечно интересны. Важно только, чтобы кинематографическая общественность перестала «присматриваться» к нам, а начала активно участвовать, пускай, еще в не легкой, но нужной советскому киноискусству работе Театра-студии киноактера.

Д. БАБИЧЕНКО

ПРОТИВ ТВОРЧЕСКОЙ РОБОСТИ И СТАНДАРТА

(Вопросы мастерства в мультипликации)

Рисунки автора

Только в последние годы работникам мультипликации стало совершенно ясно, что главным в работе над фильмом является его сценарная основа. Мы и раньше знали о том, что для фильма необходим сценарий, но не придавали особого значения его качеству. Если сценарий предполагал всевозможные изобразительные эффекты, волшебные превращения и т. п., мы, не задумываясь, брались за такого рода материал, считая, что все остальное придет в процессе постановки. Центр внимания сосредоточивался на производственном периоде, и уже в процессе работы придумывались сценарные положения, развивался сюжет. Иногда самым решительным образом изменялась драматургия сценария, ломалась первоначальная структура сюжета.

Из-за такого легкомысленного, несерьезного отношения к основе фильма и результаты работы также зачастую бывали случайными и поверхностными.

Многообразие жанров, существующее сейчас в мультипликационном искусстве, казалось, было и в прошлом. Мы делали самые различные фильмы: сатирические, плакаты, сказки, повести для детей, басни. Но, сопоставляя работу последнего времени с каким-либо сценарием или фильмом, сделанным десять лет тому назад, мы видим, как значительны наши успехи и, несомненно, в первую очередь благодаря серьезной работе над сценарием.

* * *

Сложность мультипликационного сценария заключается в том, что автор обязан не только видеть то, о чем он пишет (эта способность необходима каждому кинодраматургу), но видеть непременно глазами художника-мультипликатора, который оперирует средствами изобразительного искусства в несколько условной манере. Независимо от того, гротеск ли это или реалистический рисунок, мультипликация обладает своими особенностями, значительно отличающимися от обычной иллюстрации.

Именно в силу специфичности требований многие авторы, весьма уважаемые и квалифицированные, несмотря на свое большое профессиональное мастерство в области литературы, очень часто оказываются малоудачливыми в нашем искусстве.

Особенности в изобразительном языке мультфильма в значительной мере сказываются и в динамике сюжета, и в диалоге, и в обрисовке характеров действующих лиц. Все это в нашем искусстве требует бóльшего лаконизма, бóльшей яркости, определенности. Каждая деталь, записанная в сценарии, должна быть точной, доступной для воспроизведения

художником. Поэтому-то контакт сценариста и режиссера-художника совершенно необходим с самого начала работы над сценарием.

Не случайно такие авторы, как М. Вольпин, Н. Эрдман, В. Сутеев, имеют успех в нашем искусстве: они прекрасно владеют специфическими средствами выражения. В большинстве случаев все, что написано ими, попадает точно в цель. Бывают и у них неудачи, случается и с ними поспорить, но всегда знаешь, по какому поводу надо спорить, — у них нет недосказанных, непонятных для художника решений.

Вот один из последних сценариев, написанный для нашей студии М. Вольпиным и Н. Эрдманом, — «Остров ошибок». Герой этого фильма Коля Сорокин получил летнее задание по арифметике. В то время когда он сидит у реки и удит рыбу, к нему прилетают птицы и напоминают о необходимости заниматься. Это ожившие «галочки», которыми на страницах учебника были отмечены заданные задачи.

Когда возмущенный Коля Сорокин прогоняет галочек, к нему «на выручку» подплывают двойки в образе лебедей. Эти образы придуманы авторами предельно точно: лебедя можно нарисовать именно двойкой. Такая конкретность явится чрезвычайно убедительной и для зрителя.

На спинах лебедей-двоек Коля Сорокин приплывает на «Остров ошибок». Там он встречается со слоном, который вынужден держаться хоботом за бревно, ибо без этого он оторвется от земли и взлетит на воздух. Это несчастное обстоятельство возникло потому, что мальчик, решавший задачу о весе слона, вместо сложения применил вычитание, и слон стал легче воздуха...

Коля встречается на острове и с другим необыкновенным животным— наполовину лошадью, наполовину коровой. Это животное тоже появилось в результате того, что ученик, решая задачу, складывал лошадь с коровой. Замечательно придуманы реплики коровообразной лошади, которые также выразительно и остроумно дополняют образ.

Великолепно решена авторами и единственная пятерка ученика Сорокина — пятерка по пению.

Какой большой простор для художника и режиссера открывают авторы, хорошо понимающие наше искусство!

Встречаются и другого рода авторы, которые со всей искренностью и добросовестностью приступают к написанию сценария, со всей тщательностью работают над каждым эпизодом, любовно и тщательно отрабатывают описательный текст, каждую реплику, и тем не менее мы не понимаем, почему эти авторы пришли в нашу студию. С бóльшим успехом они могли бы принести этот сценарий в студию художественных фильмов или написать сказку для детского издательства, ибо в их работах отсутствует изобразительное ви́дение художника, отсутствуют динамика и лаконизм, необходимые для мультипликационного фильма.

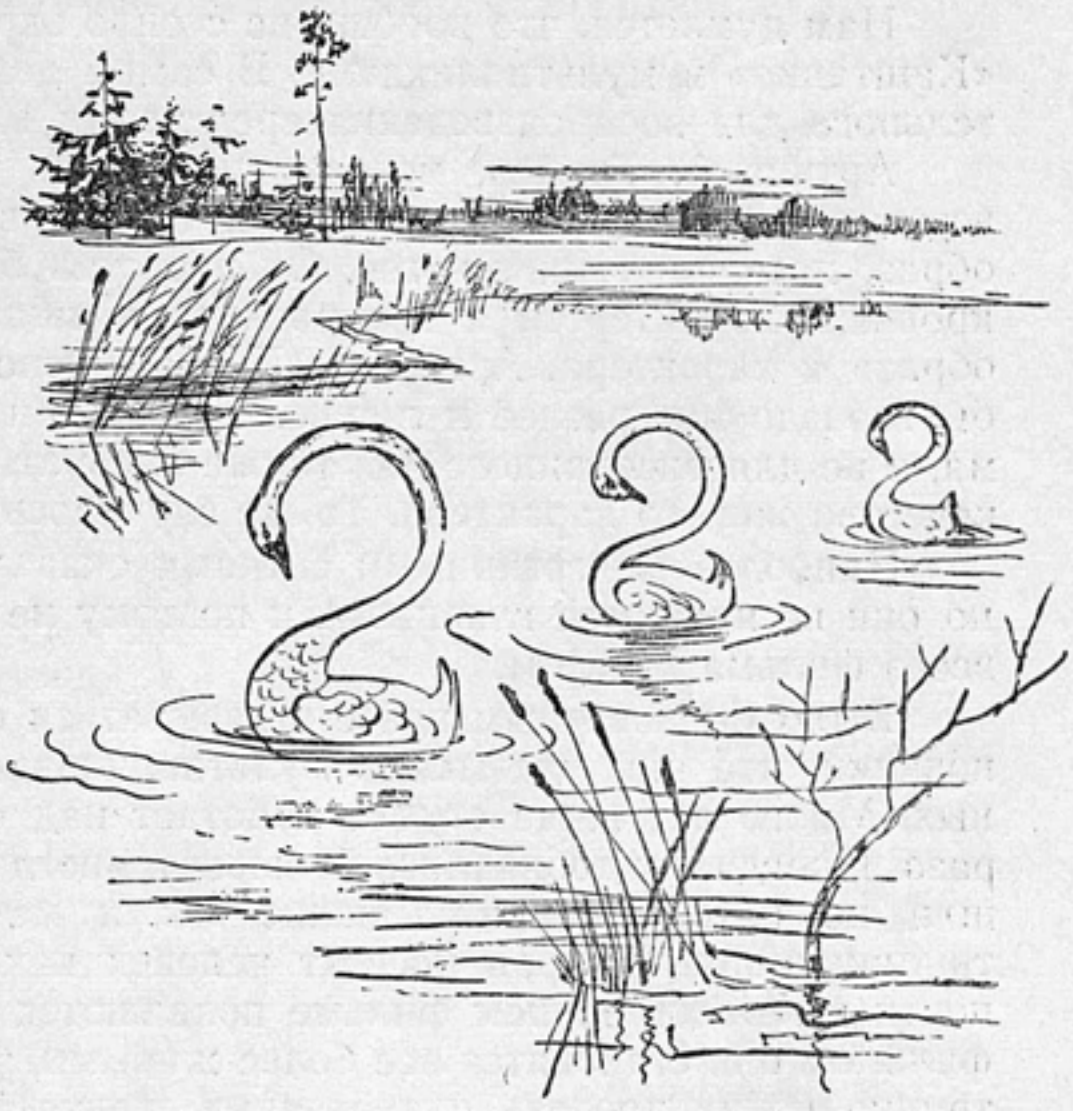
Можно ли сделать плохой фильм по хорошему сценарию? Это бывает сравнительно редко. Можно ли сделать средний фильм по хорошему сценарию? Случаются и такие печальные результаты. Но все же хороший сценарий, как правило, является предвестником хорошего мультипликационного фильма.

А можно ли сделать хороший фильм по плохому сценарию? Трудно. Таких случаев, пожалуй, не было. Работая над средним сценарием, потенциально интересным, но недоработанным, иногда добивались хороших результатов. Но это стоило огромных усилий режиссерской группе, которая доделывала сценарий «на ходу», что чрезвычайно осложняло условия производства, работу цехов студии и удорожало стоимость кинофильма.

Не только идею фильма, но и развитие его сюжета, образы действующих лиц должен определить сценарист, работая в контакте с режиссе-

ром; на производственный период можно оставлять лишь уточнение отдельных деталей.

У некоторых авторов существует такое мнение: если я все напишу, что же тогда делать режиссеру? Естественно, что при такой авторской установке режиссер ставится в чрезвычайно трудное положение: ему приходится все свое внимание уделять доработке сценария, укреплять сюжет и характеристику действующих лиц, изменять диалог и т. д. Но в это время в работу вступают уже цехи студии, а режиссура не в состоянии направлять работу художников во время производства фильма, сочетая ее с исправлением сценария. Да большей частью режиссеры и не могут исправить сценарные недостатки. Особенно характерной является незавершенность финалов в сценарии, что зачастую приводит к тому, что и в законченном фильме не имеется концовки, ясной и определенной развязки.



Лебеди-двойки — «помощники» Коли Сорокина («Остров ошибок»)

В фильме «Дудочка и кувшинчик», сделанном по хорошей сказке В. Катаева, которая развивалась динамично и увлекательно, с забавными интересными героями, с занимательными приключениями этих героев, финал вылился в дидактическую формулировку: «Буду хорошей», говорит героиня этого фильма.

Бывают и такие случаи, когда имеется несколько финалов фильма, и режиссеру предлагается на выбор: можете кончить фильм так, а не пожелаете, — кончайте этак. Такое непринципиальное решение означает, что у фильма нет никакого финала.

В последнее время в студии появились сценарии, в которых одно только прочтение реплик полностью отнимает время, отведенное фильму. Хочется также напомнить авторам о богатых выразительных возможностях пантомимы, незаслуженно потерявшей свое развитие в мультфильмах.

В последние годы были у нас и неудачи. Одной из них я назвал бы фильм «Каштанка». Нельзя сказать, что сценарий был плохим. Нет, он был сделан с любовью к чеховскому произведению, и режиссер М. Цехановский работал над ним с большим воодушевлением, проявив при этом настойчивость, тщательность в обработке деталей, заботу о цельности образов действующих лиц. Фильм чрезвычайно интересен своими отдельными компонентами, в нем имеется ряд интересных для анализа достижений. Пожалуй, еще не было фильма, в котором добились подобной тщательности в разработке мимики, отдельных движений, так трудно осваиваемых в нашем искусстве. И все же огромная работа, проделанная режиссурой и большим коллективом студии, не принесла радостного результата — фильм не получился.

Чем же это объясняется?

Нам думается, что вообще не стоило экранизировать рассказ Чехова «Каштанка» в мультипликации. В самом деле, что в нем есть привлекательного для воспроизведения средствами именно нашего искусства?

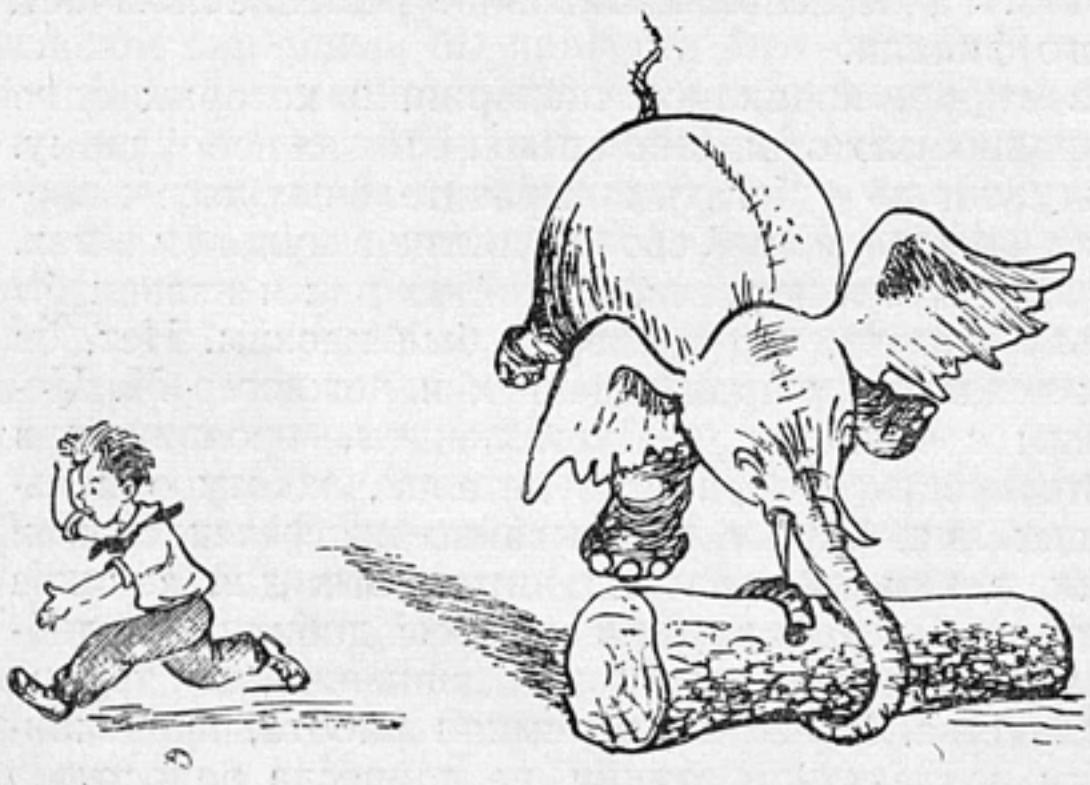
Артист А. Грибов, исполнявший роль клоуна Жоржа, играл, как всегда, талантливо, интересно, но, будучи воплощенным в графический образ, потерял очень многое. Он перестал быть живым образом, полнокровным характером, а превратился в тщательно нарисованную схему образа и характера. Артист Б. Чирков, исполнявший роль столяра, был бы гораздо интереснее и лучше, снимись он для художественного фильма, а не для рисованного. Он также превратился в схему образа, утратив качества живого характера. То же случилось и с остальными героями.

Наиболее выигрышными сценами оказались цирковые аттракционы, но они не являются главными, и поэтому не смогли определить качество всего фильма в целом.

Было бы неверным вовсе отказываться от образов людей на том основании, что они удаются в мультипликации хуже, чем образы животных. Много лет наша студия работает над освоением человеческого образа. Иногда мы добивались бо́льшего, иногда меньшего успеха, но всегда шли по пути исканий. Раньше мы и мечтать не могли, что мультипликационный экран посетит человек как действующее лицо. Сейчас почти в каждом нашем фильме появляются образы людей, и с каждым фильмом они становятся все более живыми, реалистичными. Им, конечно, трудно конкурировать с зайчатами, белками, медведями, которые воспринимаются зрителем легче, но отказаться от образа человека — это значило бы отказаться от дальнейшего развития мультипликации.

Вероятно, мы еще не умеем как следует работать с человеческими персонажами и проявляем слишком большую осторожность и даже робость в обращении с ними, что, конечно, чувствуется на экране. Поэтому следует остановиться отдельно на тех методах работы, которые мы применяем в воплощении человеческих образов.

В студию мультфильмов приходит актер, его гримируют, одевают в соответствующий роли костюм и приглашают в съемочный павильон. Режиссер объясняет актеру задачу. Иногда актер уже знаком с текстом своей роли заранее, но чаще всего он знакомится с ним лишь на репетиции. После двух-трех (максимум) репетиций, проходящих, как правило, в спешке, актера снимают, причем съемка также ведется в довольно быстрых темпах. Так уж повелось, что без достаточной подготовительной работы с актером постановщик в короткие сроки решает самые важные вопросы. Вернуться к этому снова, исправить ошибки и недостатки подготовительного периода и актерских съемок уже не удается.



Слон стал легче воздуха. Чтобы удержаться на земле, он ухватился за бревно.

(«Остров ошибок»)

Правда, то, что при этом фиксируется на пленке, является лишь сырьем, подсобным материалом, над которым художники - мультипликаторы будут работать, претворять в рисованный персонаж. Но в том-то и беда, что этот материал, находящийся

в довольно сыром виде, предрешает качество будущего рисованного образа. Кое-что, конечно, мы можем в дальнейшем улучшить, но в большей части, к сожалению, лишь ухудшаем, и общий итог обычно неутешителен.

Почему же так обстоит дело именно с образами людей?

Создавая рисованные образы зверей, мы подходим к задаче творчески свободно, изменяя их масштабы и пропорции по своему разумению и желанию, сообразно с задачами сценария, допуская острый гротеск, утрировку, графическую условность, украшающую в конечном счете наш фильм, а вовсе не слепо следуя тем масштабам и пропорциям, которые свойственны персонажу в натуре. Но как только художник начинает рисовать образы человеческих персонажей, он теряет смелость и в точности придерживается изображения, зафиксированного на пленке. А рабское подражание, копирование фотографии никогда не приводит и не может привести к достижениям в искусстве.

Потеряв бревно, несчастный слон улетел в небеса...
(«Остров ошибок»)

Закрепляя опыт, который мы приобрели в самостоятельном творчестве на трудном пути овладения человеческим образом, нужно вместе с тем решительно пойти дальше. Это задача не только сценаристов и режиссеров, но и всего коллектива студии. Здесь нам необходимо экспериментировать еще более смело, чем до сих пор.

Довольно часто нам приходится выслушивать и такие упреки:

— Ну вот, опять у вас зайцы, снова белки и дежурные медвежата! Когда же вы от них избавитесь?

Я бы хотел сказать, что мы и не думаем от них избавляться, а наоборот, считаем зайчат, бельчат и медведей нашими уважаемыми персонажами. Верой и правдой служили они нам до сих пор, и мы не собираемся с ними расставаться. Мы только хотим, чтобы авторы, режиссеры и художники не штамповали своих героев, не приходили в поисках образов к стандартным и пресным решениям, а всегда стремились к обогащению, к новаторству.

Студия мультфильмов работает главным образом для детского зрителя, это ее основная обязанность и долг. Поэтому вполне естественно внимание, которое уделяет тематический план экранизациям сказок — классических, русских, народов Советского Союза и стран народной демократии и т. д.

Неисчерпаемо это наше культурное наследство!

К удачным экранизациям относятся: «Братья Лю» (сценарий Н. Эрдмана по китайской сказке), «Царевна-лягушка» (сценарий М. Вольпина по известной русской сказке), «Волшебная антилопа» (сценарий Н. Абрамова по мотивам индийских сказок), «Крашеный лис» (сценарий Б. Бродского) и ряд других. Для этих работ характерно сочетание бережного и любовного отношения к первоисточникам с творческим подходом к материалу.

Как ни важно продолжать и дальше работу по экранизации культурного наследия сказок, однако наиболее интересной для нас является современная советская сказка. Здесь есть известные достижения: «Федя Зайцев», «Остров ошибок» (по сценариям М. Вольпина и Н. Эрдмана), «Когда зажигаются елки» и «Волшебный магазин» (по сценариям В. Сутеева). Но этого, конечно, еще мало.

Успех подобных работ свидетельствует об их огромном воспитательном значении. Мы всегда стремимся к тому, чтобы сказки несли в себе качества, воспитывающие детей в духе советской морали.

Дети — зрители очень непосредственные, как это им по возрасту и полагается, — всегда чувствуют то зерно моральной задачи, которое заложено в фильме.

Студия сделала замечательный фильм «Непослушный котенок». Забавные похождения его героев увлекают маленьких зрителей.

Вот перед нами письмо девочки:

«Мне шесть лет. Я смотрела фильм со своей сестренкой Олей, которой четыре года. Она еще писать не может. Она меня просит написать, что будет меня слушаться так же, как котенок, который тоже обещал слушаться».

Самое любопытное то, что котенок в фильме и не обещает слушаться. Он не говорит об этом ни слова, но все его поведение подсказывает детям правильное решение.

Мы получили много писем от ребят, в которых они почти обязательно говорят о смысле, заложенном в фильме.

«Большое спасибо студии мультфильмов за то, что эти фильмы учат быть честными, справедливыми и любить свой народ и природу».

«Очень мне понравилась картина «Братья Лю». Я хочу стать таким же храбрым и честным, как три брата Лю».

И снова письмо о наиболее полюбившемся детям (да и взрослым) «Непослушном котенке»:

«Дорогая студия!

Вам пишут Люся Бубнова, Нина Романова и маленькая Люся Романова. Больше всего нам понравилась картина о непослушном котеночке. Маленькая Люся пообещала нам, что она не будет такой, как котеночек, а будет послушной девочкой. Больше всего нам понравился рисунок, когда зайчонок, бельчонок и ежонок идут друг за другом. Люсенька очень смеялась. Побольше выпускайте таких фильмов, чтобы маленькие не были такими непослушными, а были бы как настоящие советские ребята».

Ведь вот рассмотрели же наши зрители «мораль», заложенную в «Непослушном котенке»! А между тем этот сценарий многие считали незначительным, даже «безидейным», и немало труда пришлось положить, чтобы доказать его воспитательное значение.

Естественно, что в поисках материала для мультипликации в первую очередь мы обращаемся за помощью к детской литературе. Но современных сказок с ярким, увлекательным сюжетом, интересным для воплощения в графическом искусстве, к сожалению, очень мало.

Студия значительно расширяет свои производственные планы, и она обязана их расширить, потому что детский зритель нуждается в большем количестве картин, нежели мы ему даем.

Мне кажется, что следует созвать совещание детских писателей, на котором мы продемонстрировали бы свои картины, ближе познакомив их с нашим производством. Наши редакторы, режиссеры, художники сказали бы о том, что они ждут от писателей. На этом совещании должны выступить также педагоги, которые знают цену нашим фильмам и придают огромное значение их воспитательному воздействию. Подобное совещание, имеющее деловой характер, привело бы писателей в нашу студию и способствовало появлению фильмов, необходимых детям.

Жанр сказки — не единственный жанр нашего искусства. Студия работает над экранизацией басен — классических и современных. Очень мало пока сделано в жанре сатиры, плаката, музыкальной комедии; еще меньше мы работали над пионерскими и школьными темами. Восполнение этих пробелов значительно расширит тематический план студии.

Успехи, достигнутые нашим искусством, свидетельствуют о больших сдвигах в работе над сценариями, но это — пока первые шаги. Необходимо добиваться дальнейшего прогресса.

* * *

Значительные успехи в области изобразительной культуры наших фильмов бесспорны. В большой мере этому способствовали новые кадры художников, пришедшие к нам из Всесоюзного государственного института кинематографии. Можно назвать немало художников, которые за последние годы прочно связали свою творческую судьбу с нашим производством. Некоторые из них стали самостоятельными художниками-постановщиками.

Однако Институт кинематографии следует упрекнуть в том, что при подготовке кадров художников-мультипликаторов для нашей студии кафедра недостаточно уделяет внимания производственной практике студентов. Слишком короткие сроки практики не позволяют студентам как следует ознакомиться с технологией производства. Поэтому по окончании Института им приходится значительное время тратить на восполнение этих пробелов в знаниях.

Характерно, что художники, пришедшие из ВГИК, в большинстве случаев хорошо справляются с работой над декорациями к нашим фильмам. Видимо, живописной подготовке Институт уделяет наибольшее внимание и время. Что же касается создания персонажей фильма, то здесь очень часто молодым художникам мешает слабое знание технологии и особенностей нашего производства.

Рисунок для мультипликационного фильма очень часто требует гротесковой формы, преувеличений, яркой и острой выразительности. Все это является своеобразным гримом для наших рисованных актеров. Мы не имеем возможности по целому ряду технических причин применять светотень. Поэтому в основе своей все наши персонажи относительно линейны, решение их должно быть предельно лаконичным. Каждый персонаж в течение одночастного фильма, длящегося десять минут, повторяется в тысячах рисунков, поэтому почти всегда необходимо освобождать рисунок от лишних деталей, оставляя лишь то, что является наиболее выразительным и определяющим характер каждого персонажа. Это требует большого мастерства и опыта.

Мы должны непрерывно повышать качество своей работы. Это относится не только к художникам-постановщикам, являющимся художниками фильмов, но в такой же мере и к художникам-мультипликаторам, «прорисовщикам» и «фазовщикам».

Надо всегда помнить о том, что основные кадры наших мастеров развиваются главным образом непосредственно на производстве, и поэтому надо обеспечить все условия нашим работникам для совершенствования своих профессиональных знаний.

Большое и трудное дело выполняют художники-декораторы, которые, повседневно исполняя задания режиссерских групп по различным фильмам, хорошо освоили технику воспроизведения эскизов масляными красками, акварелью и гуашью. Следовало бы этой большой группе художников, выросших в стенах студии, дать возможность перехода к самостоятельной работе.

Для повышения квалификации необходимо внедрить как обязательную практику систематические занятия по живописи и рисунку. Помимо занятий в самой студии, надо широко практиковать выезд на натуру.

Особенно большую заботу мы должны проявить по отношению к художникам-мультипликаторам, которых по праву называют актерами рисованного фильма.

При студии недавно снова начали работать курсы художников-мультипликаторов. Имеется вполне удовлетворительная учебная программа. Надо сделать все, чтобы занятия на курсах были более продуктивными, нежели в прежние годы.

У нас возникла и новая категория работников, которых надо обучать, — это художники-«прорисовщики» и «фазовщики», работающие непосредственно на целлулоиде. В воспитании кадров этого профиля мы совсем не имеем опыта, а требования к ним все более и более повышаются. Техническая небрежность в выполнении фазы порой приводит к ошибкам.

Вот что пишут ребята по поводу ошибок такого рода:

«В фильме «Ворона и лисица» лиса ходит по снегу, а следов не видно. В фильме «Волшебная птица» кузнец бьет молотом по наковальне, а искры не вылетают. Это плохо».

Ребятам не нравится, когда тени от персонажей выглядят бесформенными, непрозрачными, наш зритель становится все взыскательнее и требовательнее, поэтому вопросы технического качества приобретают все большее значение; зрителю нет дела до того, какими красками работают художники, есть ли хорошие кисти, «бликует» целлулоид или нет и т. д. Детский зритель вправе требовать от нас хороших фильмов, и мы обязаны исправить все наши недостатки, в том числе и технические.

Разрабатывая движение персонажей на плоскости целлулоидного листа, мы всегда стремимся к тому, чтобы залитая красками фаза не отрывалась от декорации. Для этого декорации делают колористически близкими к плоскостной раскраске действующих лиц. В то же время мы не ограничиваем себя двухмерным изображением. Наши герои движутся в глубину кадра и на зрителя. Они принимают любые ракурсные положения. Поэтому за последние годы мы стали усложнять изобразительную технику, вводя ряд живописных приемов.

В фильме «Непослушный котенок» были применены методы получения эффекта объемности путем сложной раскраски персонажей. Результаты этого опыта еще незначительны, но путь к решению задачи правильный. Кроме того, весьма удачно передана фактура пушистости зверей, и этот метод уже прочно вошел в производство.

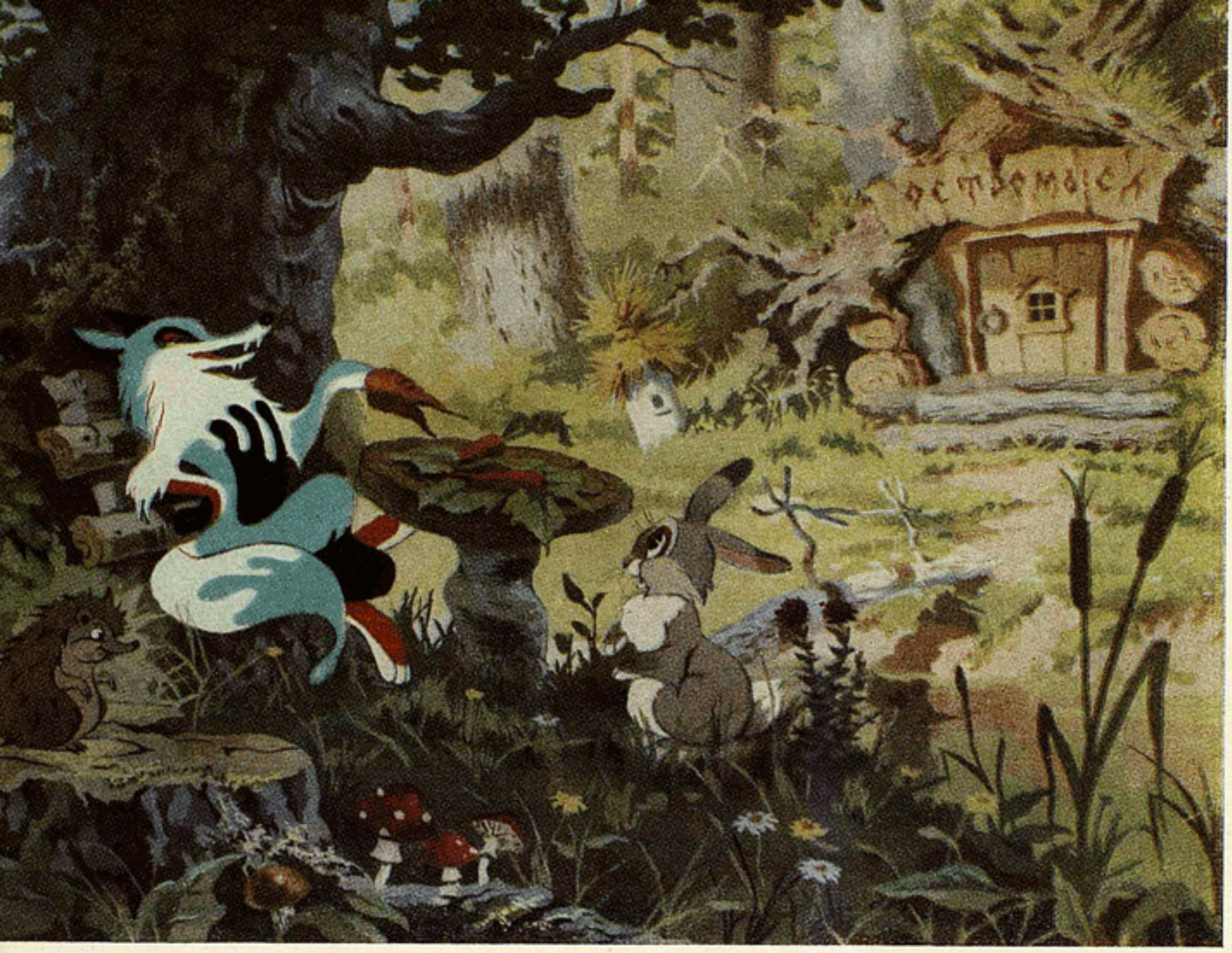
Единственная пятерка ученика Сорокина — пятерка по пению.

(«Остров ошибок»)

Много нового сделано в области съемок фильмов. Наши операторы применяют целый ряд оригинальных методов: здесь и

ВОЛШЕБНЫЙ МАГАЗИН

ЛЕСНОЙ КОНЦЕРТ



КРАШЕНЫЙ ЛИС

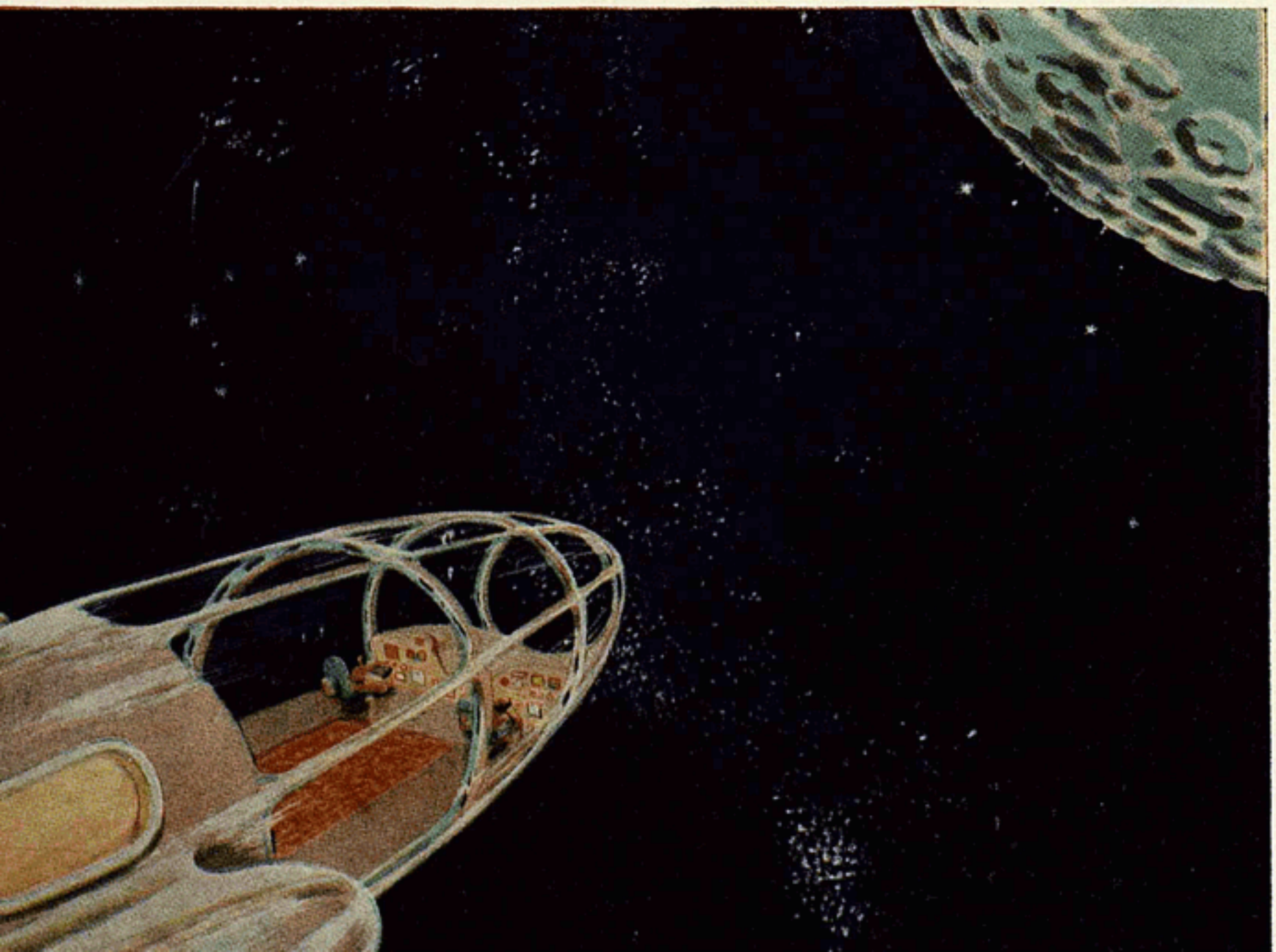
НЕПОСЛУШНЫЙ КОТЕНОК

СЕСТРИЦА АЛЕНУШКА И БРАТЕЦ ИВАНУШКА

ВОРОНА И ЛИСИЦА, КУКУШКА И ПЕТУХ

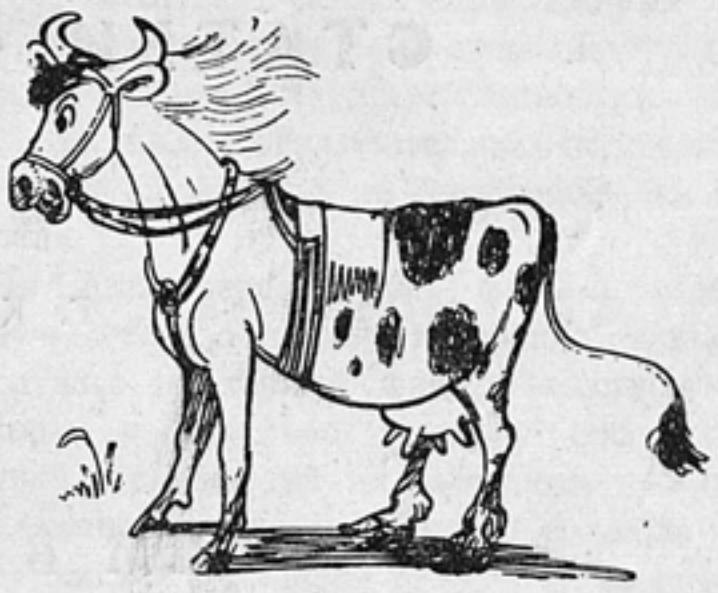
ВОЛШЕБНАЯ ПТИЦА

ПОЛЕТ НА ЛУНУ



люминесцентные съемки при освещении кварцевыми лампами, съемки с применением масок и контрмасок, съемки с искажающими стеклами и другие.

Большого экономического и качественного эффекта добились операторы, освещая рабочий кадр лампами дневного света.



Решая задачу, Коля Сорокин сложил корову и лошадь

(«Остров ошибок»)

Нас часто и справедливо упрекают в недостаточно острой выдумке, требуя смешных деталей, острых комедийных положений, остроумных находок. Надо признать, что мы действительно не уделяем достаточного внимания разработке деталей. Видимо, здесь нельзя ограничиваться силами одной группы. Большую помощь, несомненно, оказал бы весь коллектив студии, если бы каждый фильм еще до своего завершения, а именно в процессе работы чаще обсуждался на собраниях творческой секции. Надо также привлекать к разработке деталей специалистов-литераторов и художников извне.

Некоторые режиссеры избегают показа рабочего материала в пробах. Это неверно. Нужно отбросить ложное самолюбие. Ведь, показав свою работу в завершенном виде, многие режиссеры приходят к выводу, что советы им дают правильные, но исправить что-либо уже поздно.

Каждый этап работы над фильмом является чрезвычайно важным, и трудно отдать какому-либо этапу предпочтение. Хороший замысел может быть сведен на нет плохим исполнением, плохой работой «одушевителей», «прорисовщиков» и декораторов. Даже такая, казалось бы, несущественная часть работы, как раскраска фаз на целлулоиде, может привести к самым печальным результатам, потому что именно эти фазы (окончательные перед съемочным процессом) и увидит зритель на экране, а не те эскизы и рисунки персонажей, которые делались еще в подготовительном периоде.

Наше искусство делается большим коллективом любящих свое дело художников, каждый из которых заинтересован не только в успехе своей личной работы, но и в высоком качестве всего фильма. В творчестве коллектива заключена сила нашего искусства. Именно поэтому, не умаляя главной ответственности режиссера-постановщика, нам необходимо более смело опираться на коллектив в поисках интересных творческих решений.

В заключение надо сказать о широком экране для рисованных фильмов.

Каждая статья, каждая заметка и рецензия, в которой говорится о мультипликации, обычно заканчивается грустной тирадой в адрес Главкинопроката.

Крайне ограниченный прокат мультфильмов лишает нас, работников мультипликации, большой и заслуженной радости, гордости художника, выполнившего свой творческий долг. Вместе с нами страдает и детский зритель, который при встрече с нами всегда задает неизменный вопрос: «Где же можно увидеть мультфильмы?..»

Искусство рисованного фильма заслуживает права на массовые тиражи и широкий прокат. Это наш долг перед юным зрителем, это стимул дальнейшего роста искусства мультипликации.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Г. КРЕМЛЕВ

«РИМ В 11 ЧАСОВ»

В январе 1951 года римские газеты сообщили о происшествии на улице Савойя: в одном из домов в результате скопления желающих получить место машинистки, обвалилась лестница. Несколько дней происшествие служило пищей для репортеров, но вскоре сменилось другими и, конечно, было бы предано забвению — мало ли подобных катастроф!

Случилось, однако, так, что примерно через год газеты опять заговорили о том же, хотя и не на первых полосах, а там, где публикуются статьи о фильмах. Любопытно, что настоящую-то сенсацию этот заурядный факт хроники Рима вызвал в новом своем качестве: он превратился в явление искусства.

Фабула катастрофы могла быть восстановлена по газетным отчетам или с самой педантичной точностью изложена в документах следствия. Окажись ранним утром где-то поблизости человек с киноаппаратом, он мог бы потом удостоверить неопровержимыми кадрами все обстоятельства дела. И все же, сколько бы томов ни занимали следственные материалы, как бы объективны ни были свидетельские показания, какого бы метража ни достигала «чистая» кинохроника, ничто не заставило бы понять и прочувствовать это событие с такой полнотой, какая доступна сейчас каждому, кто смотрел художественный фильм «Рим в 11 часов».

Надо полагать, сегодня само происшествие уже утратило свою остроту даже для его свидетелей, участников и их близких родственников, непосредственному восприятию которых оно, вероятно, было дано как событие хоть и серьезное, но все же местного и временного значения. А вот не одну сотню тысяч кинозрителей, отделенных от него громадным расстоянием, оно и теперь, три с половиной года спустя, берет за душу свежестью своей раны, поражает своей глубокой значимостью, властно заставляет живо волноваться за судьбы далеких от них, незнакомых людей.

Почему?

* * *

Джузеппе Де Сантис совместно с кинодраматургом Чезаре Дзаваттини, с другими своими соавторами по сценарию и сотрудниками по постановке фильма, в поисках сокровенного смысла, таящегося за внешней, видимой всем оболочкой события, проник в такие глубины, куда не в состоянии проникнуть рядовой наблюдатель.

Правда, Де Сантис не торопит зрителей следовать за ним.

Беспристрастно, словно и не вмешиваясь в ход событий, он просто предлагает непосредственно понаблюдать жизнь. Нам поначалу кажется, будто доподлинно так все и произошло в тот злополучный день, и мы смотрим на экран широко раскрытыми глазами свидетеля, захваченного зрелищем катастрофы.

Исподволь, почти незаметно, автор, однако, убеждает зрителей своего фильма, что они обладают неоценимым преимуществом перед обычным свидетелем, созерцающим любопытное, причудливое, но хаотическое нагромождение фактов. Сам Де Сантис на трудном пути к познанию глубокого смысла события испытал творческое наслаждение исследователя, и, как большой художник, сумел затем сообщить это наслаждение нам. Мы любуемся стройной системой, в которую складываются, подобно частицам вещества в процессе кристаллизации, разрозненные ранее факты; мы восхищаемся тем, как играют грани кристалла, будто они облучены изнутри

светом той истины, к которой мы движемся вслед за художником.

И это еще не все. Нам, свидетелям и исследователям, дана возможность сблизиться с участниками катастрофы, полюбить этих простых людей, приобщиться к их чувствам и мыслям; в нас вливаются их тревоги, нас обжигает их горячее волнение, мы по-дружески разделяем боль, причиненную им суровой и трудной жизнью.

Поэтому-то «Рим в 11 часов» оставляет в сознании зрителей глубокий след, увлекает остротой изображенного события, обогащает глубоким его пониманием, волнует силой и искренностью выражения человеческих чувств.

Всего этого могло добиться только реалистическое, правдивое, подлинно художественное произведение.

«Рим в 11 часов» — четвертая режиссерская работа Де Сантиса, и всего лишь пять лет отделяют ее от первой!

Такую завидную творческую продуктивность нельзя понять правильно, если связывать ее только с исключительной талантливостью художника: «Рим в 11 часов» вобрал в себя лучшие достижения итальянской прогрессивной кинематографии и обнаружил иммунитет к свойственным ей некоторым болезням роста.

Даже в «Нет мира под оливами» (1950) Де Сантис порой еще тяготеет к самодовлеющей живописности кадра, не сдерживает актеров, склонных к эффектной позе, жестам и мимике. Более крупный масштаб событий, излагаемых «Римом в 11 часов», и повышенный накал человеческих переживаний легко могли бы увлечь режиссера к злоупотреблениям внешними приемами выразительности. Но Де Сантис сочетал здесь широту мышления и растущую эмоциональную силу своего высказывания с удивительной сдержанностью, которая отличает только очень зрелое мастерство. Надо добавить: кинематографическое мастерство.

Справедливо утверждал И. Эренбург, что произведения, подобные «Риму в 11 часов», заставляют «задуматься над некоторыми особенностями киноискусства».

«Что поражает в итальянских фильмах?— писал он. — Правдивость, ощущение, что на экране — кусок жизни; минутами веришь, что перед тобой не художественный фильм, а документальный... кажется, будто оператор подкараулил подлинные события». Ни в сюжете, ни в игре актеров, ни в постановочных средствах нет ничего «театрального»; изображая жизнь обыкновенных людей, итальянские фильмы свободны от элементов условной «художественности», «нет ни экзотики, ни исключительных положений, ни сложной интриги, ни сверхгероев, ни ходулей».

Де Сантис перед началом фильма уведомляет зрителей о том, что источником сюжета послужил подлинный факт. Известно, что авторы досконально изучили жизненный случай, привлекший их внимание, что они накопили объемистые папки материалов, что в съемках участвовали некоторые из потерпевших, а также части римской пожарной охраны.

Все это — важнейшие условия, предпосылки создания реалистического произведения, но вовсе не гарантия жизненной правдивости его художественных образов.

Между тем некоторые западные критики, пишущие об итальянском «неореализме», видят его особенность в точном копировании жизни, в создании «экранных протоколов». Утверждения эти — клеветнические, распространяемые не без задней мысли умалить достоинства прогрессивного кино.

Без питательных соков действительности немыслим живой цветок искусства. Но, крепко врастая в почву, он тянется и в высоту, откуда его греет, освещает и орошает теплым дождем талант, вдохновение и фантазия художника. И этого мало. Потребны еще дерзкая мысль проектировщика и филигранное ремесло костореза, строгий расчет инженера и риск верхолаза-монтажника, искусные пальцы ювелира и выносливость каменотеса, чтобы с о о р у д и т ь и стебель, и листья, и венчик, да главное — чтобы никто не ощущал этого у с т р о й с т в а и всем бы казался цветок таким же прекрасным и нежным, будто он сотворен природой.

Не случайно, указав адрес происшествия: «улица Савойя» и подтвердив подлинность источника сюжета фотографиями газет, сообщавших об этом событии, авторы сразу же переносят место действия на Ларго Черчензе, как бы предупреждая зрителя от иллюзий протокольности всего изображаемого впоследствии. Зритель понимает также, что перед ним актеры — многих он помнит по прошлым фильмам. И все же трудно отделаться от впечатления, что на экране подлинная действительность, реальные люди, добросовестно документированные кинорепортером.

Никто из авторов никак не обнаруживает своего присутствия, ничем не отвлекает нас от пристального разглядывания людей и

обстановки. Объектив так естественно сменяет предметы своего внимания, как будто это мы сами, любопытствуя, переводим взгляд с одного на другое, на третье. Поток событий то покоен, то стремителен, но не знает завихрений, вызванных произволом авторов; в гладкую последовательность действия не вторгаются шершавые узлы лихо закрученных сюжетных линий. Авторы не стремятся подавить нас монументальностью своего замысла, удивить широким жестом панорам, необычностью раккурсов, буйством монтажа или вычурностью творческого почерка.

Это скромность, а не игра в нее. Это не робость новичка, а спокойствие мастера, сознающего свою силу. Это влюбленность в материал, твердая уверенность в том, что он интересен сам по себе, без всяких прикрас.

Это, наконец, большое доверие к зрителям. Надо быть благодарным за него, и мы платим доверием к правде изображения.

Пусть искушенный зритель, из тех, кто любит бахвалиться знанием нехитрого ремесла драмодела, попытается предугадать здесь очередные сюжетные «завороты» — он попадет впросак! Каждый ход сюжета кажется необычным, неожиданным: его не знаешь заранее, не рассчитаешь наперед по шаблону.

Любопытно, что «необычность» эта, кажущаяся отступлением от канонических приемов, не имеет ничего общего с манерной надуманностью и отличается от нее так же, как истинное новаторство отличается от формалистического оригинальничания.

Любопытно и другое: «неожиданность» движения элементов сюжета также не равнозначна тому эффекту, в расчете на который строится обычно сложная интрига, как драматургический прием.

В оригинале (недублированном экземпляре) авторы уже во вступлении рассказывают про обвал лестницы — так они уверены, что интерес зрителей будет держаться не на том ч т о случится, а на том, к а к это событие произойдет, как оно выглядит, как поведут себя люди.

Критики часто упрекают драматургов, чьи сценарии и пьесы таковы, что при первой же встрече с любым из их героев зритель вправе сказать:

Грядущие годы таятся во мгле,
Но вижу твой жребий на светлом челе...

В большинстве случаев такие упреки справедливы: зловредная стандартизация творческих приемов приводит к тому, что действительно каждый зритель может стать пророком средней квалификации и безошибочно — хоть сейчас на пари! — предсказывать развитие сюжета, а по двум-трем признакам «новых» образов устанавливать их полную схожесть с давно известными и проделывать все это с такой же легкостью, с какой по условиям задачи и по построению чертежа даже не очень успевающий школьник определяет подобие треугольников...

К сожалению, критики, обобщая свои упреки, делают порой вывод, будто неожиданность сюжетных ходов — обязательное условие успеха всякого драматического произведения.

Это, конечно, ошибка. Использовать в развитии сюжета тактические преимущества внезапности драматургу совсем не всегда обязательно. В чистом виде это правомерно для приключенческих произведений. Что же касается произведений иных жанров, их занимательность покоится на иных методах построения сюжета, и это с особенной ясностью демонстрирует пример «Рима в 11 часов».

Чтобы убедиться в том, насколько кинематографичен этот фильм, насколько далек он от театральных условностей, достаточно на минуту представить, как много он потерял, если был бы приспособлен для сцены.

Внутренние закономерности сценария и пьесы сходны между собой только в самых общих основах. Но за исключением некоторых кинематографических жанров (состоящих в близком родстве с театральными), где наследование традиционных приемов может и не бросаться в глаза, конкретные приемы построения пьесы и сценария различны.

Так, цикличность действия, возвращение от исходного эпизода к его варианту, видоизменение повторных ситуаций — все это органично для пьесы с ее обязательной разбивкой на акты и при умеренном пользовании часто восхищает театрального зрителя стройностью и изяществом формы. Но вот итальянский драматург, режиссер и актер Эдуардо Де Филиппо перенес такие приемы из своей пьесы в фильм «Неаполь — город миллионеров», и у кинозрителя это оставляет неприятный осадок, ибо обнажает искусственность строения действия.

«Рим в 11 часов» свободен от такого недостатка. Только в одном случае — в самом конце фильма — пошли авторы на обнажение приема.

Можно ли упрекнуть их в этом?

... Отшумел день, начавшийся столь тихо, безмятежно. Каким же содержательным он оказался, как велики его события и тревоги!

А жизнь продолжается... Эту мысль неоднократно внушали нам авторы. И чтобы по-новому оттенить ее, чтобы прочнее запечатлелся смысл событий, пришедших уже к концу, чтобы стало ясно, что теперь полностью замыкается в себе этот особый мир художественных образов, авторы как бы снова возвращаются к началу.

Та же тихая, вернее, затихающая улочка— Ларго Черчензе. Вот дом, где все случилось. Вот ворота — первое, что мы увидели в фильме. Около них та же скромная, несмелая девушка Джанна.

Что опять привело ее сюда?

— Но ведь место еще не занято. Верно, да? Может быть, меня и возьмут...

Так заплетается скорбный «венок сонетов»

На родине Данте и Петрарки хорошо известна эта сложная форма классической поэзии — четырнадцать сонетов, строго последовательно сочлененных между собой одинаковыми — первыми и последними — строками, и пятнадцатый, заключительный сонет, этими соединительными строками образуемый.

Представив нам Джанну в самом начале фильма, авторы затем познакомили нас со многими его героинями (в судьбах которых обнаружились общие черты) и назвали из них по имени четырнадцать... Совпадение ли это? Скорее всего, да. Но какое многозначительное! И именно Джанна, словно представительствуя от лица своих подруг, заключает фильм.

Как будто и не нов, не оригинален такой поэтический прием, но благодаря такту, с которым применили его авторы, фильм обрел высокую степень завершенности. И любуясь этой завершенностью, мы, может быть, только теперь, в финале, начинаем отчетливо понимать то, что до сих пор все время как-то ускользало от анализа.

Нас ведь так и не покидало впечатление, что действие развивается без видимых усилий драматургов. Просто, мол, они натолкнулись в газетах на происшествие, интересное по своей схеме для экранизации, нашли десяток-другой живых, «самоигральных» образов и, не утруждаясь обучением их правилам хорошего драматургического тона, впустили в общую сюжетную схему, а дальше все пошло как бы самотеком.

Из-за непринужденности поведения героев, из-за непроизвольности развития всего действия и не удавались попытки предвосхитить каждый последующий сюжетный ход, всегда казавшийся неожиданным. И уже напрашивалось такое «объяснение»: авторы фильма в точности воссоздали то, что нашли в жизни, а, видимо, «капризы» жизни предусмотреть труднее (все их не изучишь!), чем произвол драматургов (он уж давно изучен!).

Но самое замечательное — когда какой-либо ход был уже сделан, мы убеждались, что он-то и есть единственно возможный, никакого иного и не могло быть! Логика событий, поступков героев фильма — поистине железная.

Не странно ли, чтобы в сюжете, построенном на с л у ч а е (катастрофа), так господствовала н е о б х о д и м о с т ь?

Именно эта подмеченная в жизни и познанная авторами необходимость и воспринимается нами как полная свобода повествования, не скованного никакими канонами. Такова диалектика реалистического произведения кинодраматургии.

Все, что казалось простым и естественным движением самой жизни, конечно же, направлялось по строгим расчетам рукой авторов. Эффекта простоты они добились в кропотливом труде, звено за звеном воздвигая сложное художественное сооружение. Его несущие конструкции легки, ажурны, нигде не задерживают ни солнечного луча, ни живого дуновения ветра, ни в чем не оскорбляют нашего глаза.

Приступая к сооружению, авторы не тратили времени на знакомство зрителей с предисторией строительства, не рассказывали предварительно, кто такие, где и в каких условиях живут его участники (герои фильма) и не колесили по подъездным путям.

Не успели промелькнуть вступительные титры, а мы уже на строительной площадке. Перед нами первый камень в фундаменте— газетное объявление о найме машинистки. И сразу же начинается движение сюжета.

... Газета с объявлением — в руках Джанны, дремлющей у ворот. Пробуждается город. Его шум будит Джанну.

Одна за другой собираются у ворот девушки и женщины — претенденты на место. Устанавливается очередь. Она растет. Прибывают все новые и новые.

Перепалка с привратницей: идет дождь, а она не пускает укрыться.

К дому направляется какой-то мужчина. Его окружают, тараторят наперебой... (Понятно: это хозяин, работодатель). Он входит в дом, поднимается на лифте. За ним беспо-

рядочной толпой устремляются женщины и девушки. Заполняют всю лестницу.

Начинается процедура приема — в контору заходят по одной, пробуют печатать.

Первая (Лоретта) работает плохо. Это слышно на лестнице — на лицах у всех сочувствие.

Вторая (Адриана) работает лучше. Но она почему-то разнервничалась, рыдает. Очередь возбуждена.

Третья — пожилая женщина (Старый Пулемет)— печатает великолепно. Хозяин доволен, прощается с ней радушно. Все приуныли: надежд нет.

Вне очереди прорывается одна из стоящих внизу (Лучана). Она печатает хорошо.

Общее возмущение. Некоторые тоже пытаются прорваться вне очереди. Их не пускают. Ссоры. Толкотня. Давка. Гнутся перила. Рушится лестница...

Данная схема воспроизводит ход развития действия четырех частей фильма. Это их остов, как бы просвечивающий через облицовку. Можно убедиться в логике крепления звена с звеном, в точности пригонки, и самое главное — определить сортность материалов, пошедших на каркас и обеспечивших особую прочность всего сооружения. Оказывается, чтобы последовательно изложить движение сюжета, не понадобилось приводить ни одного диалога! Каждая фраза изложения отражает лишь то, что дано на экране в выпуклых образах, в поступках участников, в событиях — в зримом действии (дальнейшие сцены выявляют это еще более наглядно).

Немногие наши и зарубежные фильмы могут похвастаться такой существенной особенностью. Прогуливаются ли их герои или неподвижно стоят в кадре, просто ли сидят или заседают — все эти действия в большинстве случаев равнодушны к сюжету, не сообщают ему движения, пока герои не заговорят. Вот тогда-то, как правило, и объясняются характеристики, взаимоотношения, развитие судеб действующих, вернее, разговаривающих лиц.

Представители старшего поколения мастеров советского кино не раз указывали на вред одностороннего увлечения словом и напоминали о разнообразии выразительных средств, накопленных кинематографом до появления на свет фонограммы. Нечуткие критики усматривали в этом что-то крайне постыдное. Они иронизировали над старческой тоской по немому кино и даже упрекали авторов таких высказываний в формалистических грехах, в консерватизме, в «недооценке слова как фактора, гарантирующего высокое идейное звучание кино». Экие, право, нелепости! Разве виды искусства, вообще лишенные слова, обречены на безидейность? Да немой кинематограф никогда и не был бессловесным!

Разумеется, превратившись на эране в звучащее, слово неизмеримо обогатило выразительные возможности киноискусства и содействовало общему подъему его идейного уровня. Не все обошлось тогда мирным путем: кинотеоретики-формалисты встретили новое выразительное средство в штыки, отказали ему в признании. И в азарте борьбы слово перешло к прямой агрессии, оккупировало сопредельные территории, потеснило соседей.

Недаром в ту пору родилось название «говорящее кино». Теперь мы предпочитаем более точный термин: «звуковое кино», но все же немало у нас действительно «разговорных фильмов». Их сюжетные схемы вообще нельзя изложить, не воспроизводя «утомительных и длинных» диалогов, речей и докладов героев. И никакие языковые красоты литературного сценария (основы этих фильмов) — ни стилистический блеск диалогов, ни точность и яркость авторских описаний, ни самая безукоризненная чистота и индивидуализация речи героев — ничто не исправит органического порока таких произведений — вялости их драматургии.

«Рим в 11 часов» — наглядный пример кинопроизведения, которое не страдает велеречивостью.

Какое же все-таки место отведено в картине языку?

Вспомним короткую экранную биографию Корнелии, начиная от встречи с моряком и кончая ее трагической гибелью после операции в больнице. Здесь все дано в динамическом изображении. Может быть, лишь в эпизоде расставания с моряком, когда Корнелия показывает на пальцах цифры «6» и «8», требуется на словах объяснить, что она сообщает ему свой адрес, да разве еще подсказать зрителю, что нарядно одетая девушка, отнимающая у Корнелии туфли прямо на улице, при всех, — ее сестра. Все остальное понятно без пояснений.

Совсем ничего не надо дополнять словами к истории о Симоне и ее муже — художнике Карло. Это, вероятно, лучший из всех киносонетов фильма. Чистота чувств, духовное благородство молодых людей, сложное жизненное переплетение их судеб — все это с горячей любовью к ним, с изумительной,

покоряющей силой выражено на экране пластично. Даже разговорную сцену столкновения Симоны с родителями и объяснения с Карло в больнице можно понять почти целиком, со многими тонкими нюансами, если бы, допустим, почему-либо отказал звук.

А возвращение Симоны к Карло? Вспомним подробнее эту сцену — она заслуживает того: это едва ли не самая впечатляющая сцена в фильме.

Как же много рассказано в ней — *рассказано без единой реплики*!

Вот, внезапно остановив машину, Симона расстается с родителями — нет, она не может уехать от Карло...

Решив так, Симона точно переродилась. Уже нет на лице и следов только что мучившей ее физической и душевной боли.

Что послужило толчком, пробудило такую решимость? Режиссер объясняет, и это объяснение мы *видим*. По тротуару мимо Симоны идут два человека, несут большую, в массивной раме картину. Симона заметила их, когда еще ехала в машине. И в узеньком мрачном переулке, ведущем к дому Карло, ей тоже встречаются люди с картинами в руках... Это квартал художников — людей «нищенской профессии», по горькому признанию Карло, людей полуголодных, мерзнущих по мансардам, но, как и он, не сдающихся, не изменяющих своему жизненному призванию, не бросающих служения искусству ни за какие блага этого скверного мира.

Не сдаваться!

Там, в больнице, Карло говорил ей: «Ты ведь знаешь, любимая, у меня трудная жизнь. И такой она будет всегда»... Пугает ли Симону, что ей опять придется искать какую-нибудь жалкую работу? Нет, не пугает! Она смело — ведь она не одна! — идет навстречу необеспеченному существованию, устремляется с каким-то веселым вызовом всем бедам на свете.

Огоньки молодого задора искрятся в глазах. Только что с больничной койки, с рукой на перевязи, Симона все ускоряет бег, исчезает в подъезде, учащенно отстукивая каблуками по каменным плитам лестницы, ничуть не сбавляя скорости, вздымается вверх, открывает дверь, влетает в квартиру и...

Сразу меняется темп.

Симона оглядывает комнату. Вот ее мир, который был покинут сегодня утром. Она ведь могла и не вернуться... Кончились кошмары дня, замолкли тревожные сирены. Здесь продолжается жизнь. Медленные, приглушенные звуки — играет патефон. Может быть, это грустит Карло? Ее Карло!.. Мольберты, эскизы, эскизы. Его не видно, но все полно им. На музыку изредка накладывается постукивание молотка... Жизнь продолжается — прежняя, размеренная жизнь, неторопливая, как эта музыка. Ушли потрясения. Остался покой. Счастье большой любви. Маленькие заботы... Да, неприбрана постель. Надо подложить дров... Отдых, ей так необходим отдых! Теперь можно сесть в качалку. Так, чтобы видеть Карло, который еще ничего, ничего не знает. Это он стучит, сколачивает подрамник. Труженик. Упрямец. Любимый...

Казалось, экран достиг мыслимого предела выразительности. Все великолепно в этом эпизоде! — и совершенная, прочувствованная игра актрисы, и блестяще осуществленная смена темпа, таящая в себе большой смысл. После дробных монтажных кусков (расставание с родителями и пробег Симоны) резко оборвалась тревожная суматоха стремительно прожитого дня и возник длинный план (один из самых длинных в фильме — почти сорок два метра!) с плавными панорамами, с замедленным внутрикадровым движением. Резко контрастная освещенность натуры уступила место мягкому рассеянному свету интерьера...

Наконец Карло, на миг оторвавшись от работы, замечает Симону. Он поднимается, делает несколько неуверенных шагов, точно сомневаясь: она ли это? Час назад, в больнице, он уговаривал ее уступить отцу, вернуться в семью — ведь теперь Симоне нужен уход, а у Карло нет денег даже на такси, чтобы довезти ее домой. Он говорил тогда же, что хочет ей счастья и не требует жертв, что им надо расстаться...

Мы волнуемся (нарушен монтажный покой), мы бросаем взгляд то на Симону, то на Карло (пять коротеньких средних планов), ожидая: как же встретятся они?

И опять непредвиденный, совсем, совсем необычный драматургический ход (средний план сменился общим): они остались на своих местах! Симона — в качалке, Карло — на ступеньках, ведущих в маленькую рабочую комнату. Короткая (девять метров), но напряженная пауза. Движение в кадре замерло. Ожидание зрителя возрастает... Вот шевельнулся Карло. Но так и не подойдя к Симоне, улыбнувшись, он возвращается к прерванной работе.

Какая динамика в этом торможении!..

Хотелось бы знать, что же переживают эти люди теперь?

Снова пять, на этот раз крупных планов

Симоны и Карло — пять образцовых актерских и операторских работ.

Тонкая улыбка радости, умиротворения не сходит с лица Карло. Он гордится подвигом своей возлюбленной. Нет, нет, он никогда и не сомневался в ней. Даже оставив ее с родственниками в больнице, даже заявляя, что не хочет от нее жертв. Симона желала избавиться от страха, забыть все, что произошло? Что ж, смотри, так и есть: ты не ходила на Ларго Черчензе, и мы не расставались, с нами та же любовь, со мной попрежнему любимая работа...

Нет, молча отвечает Симона. Она будет любить его еще больше, если только вообще возможно любить больше. Она так благодарна ему за чуткость! К ней снова вернулось счастье...

Исключительно по глазам, по выражению живых лиц узнает зритель о том, как бурлят и играют, но уже укладываются встревоженные чувства и мысли героев. Изображение почти статично. Только лицо Симоны, сидящей в качалке, колышется по диагонали кадра то вверх, то вниз — мерно, почти лениво. Так, затихая после сильного шторма, широкой волной вздыхает море...

Чудесная история Карло и Симоны — история о неуемной жажде творчества, о всепобеждающей, преданной любви — достойна такого поэтичного, жизнеутверждающего финала.

Вряд ли кто, положа руку на сердце, заявит, будто он ожидал, что финальная сцена встречи двух любящих молодых людей, разлучившихся как будто надолго, получит именно такое развитие.

Финал, который мы увидели, — необычен, но в нем нет ни грана фальши. Каким же неинтересным, грубым, фальшивым мог он стать, если бы герои не сумели так сдержать себя, а бросились друг другу навстречу, заключили в объятья, в меру поплакали и вдоволь высказались о своих мыслях и чувствах...

Ох, сколько раз мы все это слышали! Поведи себя Карло и Симона так, мы ничего бы о них не узнали — герои как герои, как сотни иных.

Но без ложного самолюбия надо признаться, что именно это мы и ожидали увидеть! А герои оказались богаче, содержательнее. И эта собственная ошибка только доставляет нам удовольствие: нам приятно — мы узнали что-то новое о человеке.

Значит, Де Сантис поразил здесь не столько тем, что с небывалой дерзостью, без банальности «решил» обычную любовную сцену, сколько тем, что, в реальной жизни увидев интересных, духовно богатых и тонко чувствующих людей, сумел показать их так, как только и можно было показать именно этих героев.

Сильную сторону творчества Де Сантиса, щедро проявленную в «Риме в 11 часов», наряду с глубоким проникновением в жизнь, в психологию человека, и составляет свободное владение всем многообразием присущих кинематографу выразительных средств и умение каждый раз выбрать из них именно то, которое необходимо, подобно тому, как это делает композитор, обладающий особым, не всем музыкантам свойственным даром инструментовки.

В художественной литературе слово «есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление» (В. Белинский). Для писателя слово — святыня; однако в уважении к ней иные доходят до суеверия («он с л о в о знает»), до приятия евангельской исповеди: «в начале бе Слово»...

Для кинематографиста же звук есть звук, картина есть картина, и представления свои он может не только ясно выговаривать, но не менее, а то и более ясно выказывать. Он тоже относится к слову с уважением, но придерживается народной мудрости, гласящей:

«Сказанное слово — серебряное, несказанное — золотое».

Смелая, свежая разработка финальной сцены Карло и Симоны убеждает, что здесь вовсе не было надобности в литературных средствах, что их отсутствие ничуть не ослабило идейно-художественного звучания сцены, что с задачей превосходно справились другие средства: жесты, мимика, игра глаз актеров, монтаж эпизодов, его ритм и темп, мизансцена в сочетании с монтажем, с движением киноаппарата, композиция кадра, освещение, музыка, шумы... Может быть, именно отсутствие речи и повысило выразительность всех этих средств, усилив их ответственность и напомнив об их законных правах, которые так часто бывают узурпированы словом.

Де Сантис знает истинную, а не искусственно взвинченную цену слову.

Вспомним Адриану. Поначалу она кажется не совсем понятной. Что вынудило ее бросить хорошее место у адвоката? Почему она такая необщительная, ушедшая в себя? Какая сильная, беспокоящая мысль сосредоточена в этих больших глазах? Почему Адриана так брезгливо сторонится хозяина конто-

ры? Откуда этот ливень слез? Может быть, она истеричка? Или прав служащий конторы, сказавший: «Они все сумасшедшие»?

И вот ключевая реплика профессора:

«Это счастье, что не произошли преждевременные роды»...

Короткая фраза, мгновение — и по зрительному залу прокатывается стоустый вздох. Будто удар молнии разряжает напряжение накопившихся вопросов. Яркой вспышкой освещен весь человек. Разгорается новая коллизия: Адриана — отец... И все это заключает в себе одна реплика! Она так мастерски выполнила здесь задачу, как не под силу было никаким другим средствам.

Вместо многословия Де Сантис добивается подлинного многоголосия в кинематографическом оркестре, не считая слово инструментом-монополистом. Поэтому он и избегает словесных пояснений при конструировании общей сюжетной основы фильма; поэтому же до скупости экономно пользуется он словом для характеристики образов, для развития отдельных сюжетных линий (причем такая скупость, как мы видели, только усиливает выразительность реплик).

Не стремясь использовать слово как материал для конструкций, испытывающих драматургическую нагрузку, Де Сантис охотно пускает его на отделочные работы.

О чем говорят героини фильма?

Одна — о том, что терпеть не может высоких мужчин. Вторая — о гландах, которые портят ее голос. Третья — о том, что томат надо класть в жаркое сразу, как только мясо зарумянится. Четвертую интересует, бывает ли любовь с первого взгляда...

Подобно извилистым, прихотливым ручейкам, придающим живописную прелесть пейзажу, вьются эти беседы, и авторам нет нужды лишать их естественности, сливать воедино, направлять их течение в геометрически строгое русло канала главной темы. Конечно, часто героини что-то говорят о совершающихся событиях, кое-кто рассказывает историю своих поисков места. Но никто не обсуждает «проблему безработицы» как таковую (это главную-то тему фильма!), не произносит ни тирад и филиппик, ни вводных и заключительных слов.

А к а к говорят в фильме?

Все говорят очень просто, непринужденно, без стремления сказать непременно нечто умное да еще и с подтекстом, говорят, не задумываясь над каким-то особым построением фразы, говорят так же, как и ведут себя, — как в жизни.

Естественность языка особенно наглядно проявляется в характере фраз, вызывающих комический эффект.

Когда привратница «напомнила» Анджелине, что прислуге пользоваться лифтом не положено, та съязвила: «А рядом с лифтом стоять можно?»

Узнав, что сумочку Симоне подарил не Карло, Катарина окинула взглядом скромно одетого художника и сказала: «Я сразу так и подумала. Его хоть вниз головой тряси — ни лиры не вытрясешь...»

Таких бытовых, иногда грубоватых шуток в фильме немало. Но нет ни одной с д е л а н н о й, профессиональной остроты.

Общий естественный, разговорный характер диалогов верно служит созданию жизненной атмосферы в фильме.

Театральных драматургов за подобные диалоги упрекнули бы в «бытовизме», в «натуралистической серости» языка и упрекнули в значительной мере законно: в слепящем свете рампы он будет казаться бледным и вялым — эти обыденные, незначительные фразы подобающе не украсишь громкостью голоса, распевностью интонаций, крупным жестом. (Хотя, признаться, иные авторы пьес и спектаклей так «нажимают» на вековые особенности театра, что порой начинает казаться, будто Чехов еще и не встречался со Станиславским...)

А следует ли на этом основании обвинить «Рим в 11 часов» в том, что в языке его героев нет яркой образности, выразительности, афористичности и иных качеств?

Нам думается, что, скажем, афористичность речи театральных персонажей весьма крепко связана со всеми другими условностями театра, которые в нем необходимы и потому в общем-то не вызывают возражений. А вот киногерои, говорящие сплошь афоризмами, точно так же назойливы, нарочиты и неприятны, как театральные декорации, грим, бутафория, если бы они вдруг появились в хорошем фильме. Такая речь звучит с экрана не как ж и в о е с л о в о реально существующего человека (в это мы и хотим верить, глядя на экран), а как удачная р е п л и к а, написанная автором, выученная и произнесенная актером.

Именно такими и кажутся диалоги в тех фильмах-спектаклях, авторы которых пытаются, хорошо понимая «кривду» театра, выдать ее за правду кино. Декорацию, грим, бутафорию приспособить для этого можно. Порой слегка подправляют и ход действия — он ведь тоже в пьесе специфичен. А диалог неизменно остается театральным.

Если же постановщик не стеснялся своей скромной задачи фиксатора спектакля и не скрывал ее, мы охотно, с легкой доверчивостью впадали в иллюзию, будто перед нами не экран, а сцена; тогда нас не коробили никакие ее условности, и текст пьесы Островского в исполнении актеров Малого театра доставлял нам истинное наслаждение.

Про особенности кинематографа почти всегда забывают, когда рассуждают о языке сценариев, и безоговорочно предъявляют к нему все требования, какие только накоплены литературоведением. Отношение к слову и предпочтение, которое в своем последовательном стремлении к максимальной жизненности Де Сантис отдает зрелищным, действенным средствам выразительности перед литературными, объясняется его обостренным чувством изобразительной и драматической природы кинематографа.

С тех пор, как в схватках с формалистами утвердилось понимание истинного значения монтажа в киноискусстве, оно давно уже стало школьным правилом. Оно даже слегка тронуто ржавчиной — так нерадивы к монтажу и режиссеры, и драматурги и кинокритики. Фильм «Рим в 11 часов» не содержит, пожалуй, никаких особых откровений в этой области — он просто обрадовал как наглядное напоминание, в котором назрела потребность, напоминание о том, каким мощным средством выражения в руках настоящего мастера является монтаж и какие разнообразные идейно-художественные задачи дано ему решать.

Благодаря монтажу кинематограф в состоянии управлять временем так, как это не доступно театру. Монтаж может разъять время на произвольно разрезанные куски, перетасовать отрезки, выбросить лишние (это может делать и литература), а главное — вслед за этим показать его и будет оно таким же целым и невредимым, словно сказочный герой, спрыснутый живой и мертвой водой (вот на это литература не способна!).

Процесс разрушения лестницы зафиксирован восемнадцатью планами. Они настолько коротки, что общая длительность их проекции составляет срок, за который в действительности катастрофа при всей ее скоротечности не успела бы совершиться. А увидели мы столько, сколько не описать в целой главе романа и не показать на сцене.

При этом разрыве между экранным и реальным временем в монтаже соблюдена та разумная мера, благодаря которой мы, наблюдая разрозненные и ускоренные события, не обнаруживаем насилия над временем, его искусственного ускорения, мы не ощущаем прерывистости движения, не испытываем толчков, а верим в естественную плавность хода событий (если можно говорить о «плавности» обвала...).

Не возбуждает подозрений в надуманности сцена на улице, когда появляются потерпевшие. Зрителю кажется безразличной последовательность их появления; она, видимо, хроникальна — так было в жизни.

Но нет, за этой естественностью кроется автор, который нанизывает эпизод за эпизодом по определенному р а с ч е т у, используя способность монтажа управлять и скоростью событий и чувствами зрителя.

Автор знает, что самую сильную боль зрителю предстоит пережить за Корнелию. К этому его надо подготовить — значит, Корнелия появиться первой не может. Тяжела участь и матери Джанны — Матильды (у нее сломана нога); она может появиться перед Корнелией. Первой надо показать Адриану — зритель видел, что во время катастрофы она стояла на уцелевшем обломке лестницы, прижимаясь к стене; после Адрианы — Симону (она лежала на площадке, не в силах подняться).

Так определилась последовательность эпизодов с нарастанием их силы.

Начинается приглушенно:

Адриана без сознания, ее проносят на носилках....

Симона, всхлипывая и шатаясь, в каком-то полубредовом состоянии, пытается итти сама, но ноги отказывают ей...

Матильда, когда ее на носилках кладут в санитарную машину, наконец-то видит дочь, о которой все время тревожилась; Джанну несет на руках человек, спускающийся по пожарной лестнице; «Джанна!»— «Мама!!!» Девочка бросается к машине, но та уже увезла Матильду...

Бесчувственное тело **Корнелии** извлекают из-под обломков.

Так, от эпизода к эпизоду Де Сантис подымает нас все выше и выше, а на последнем удваивает наше восприятие, предлагая взглянуть на эту жертву глазами **Лучаны**, добавив ее боль к нашей. В самом начале сцены она в страшном волнении наблюдала за тем, как укладывали в машину Адриану. И вот теперь, перед концом сцены, Лучана стоит над полумертвой девушкой... «Корнелия! Корнелия!!!» — надрывается она и с ужасом смотрит на ту, с которой так сблизилась сегодня и которая сейчас молчит...

Лучана ведь считает себя причиной несчастья. Об этом ей безжалостно напоминает Старый Пулемет: «А знаешь, кто виноват? Это все ты!». Огромное горе Лучаны прорывается в рыданиях — и, будто в мгновенье поседев, вскипает серебряной пеной гребень самой высокой из волн, прокатившихся от начала к концу сцены.

Отнюдь не случайно упрямство, с каким напрашивается все время сравнение с волнами: удивительна эта разлитая повсюду, всепроникающая ритмичность! Она не ощущается внешне, как не ощущается нормальная ритмичность вдохов и выдохов, пока специально не обратишь внимания, но она есть и внутри кадра, и внутри эпизода, сцены, и в сцеплении эпизодов — везде; не будь ее, в фильме не было бы дыхания жизни.

Если бы приведенные выше эпизоды, наращивающие боль, монтировались непосредственно один за другим, зритель усмотрел бы злонамеренные действия автора в этом угрожающем, методично безостановочном напоре чувств, подымающихся все выше и выше ординара. Но мы проследили только за людьми, на которых более других отразилась катастрофа, а ведь среди персонажей есть и менее пострадавшие; эпизоды их появления на улице тоже включены в сцену и включены опять же не хроникально, не случайно, а продуманно, по расчету. Общее чередование эпизодов в сцене выглядит так:

Адриана —
Катарина —

Симона —
Клара, Лоретта —

Матильда, Джанна —
Анджелина, Ромоле —

Корнелия и Лучана.

Такие ритмичные, волнообразные смены подъемов и спадов позволяют острее ощутить высоту каждой гряды.

Пусть не кажется такое построение сцены откровенно схематичным и слишком упрощенным. Настоящая сложность в том, что мы его не замечали, глядя на экран, мы не ощущали в волнении этой сцены регулирующей руки автора, а верили, что это и есть стихия разбушевавшихся чувств и событий, что это сама жизнь. Легко и свободно, от души льется песня, а ведь в основе ее ритма тоже лежит простейшая схема — чередование сильных и слабых долей такта.

Подтверждается жизненность сцены и тем, что в напряженный драматизм вкраплены — так оно и бывает в действительности! — крупицы юмора. На одном спаде волны автор подшучивает над неуместной заботой Катарины о пропавшей сумочке, на другом — над кокетливой улыбкой Клары, только что пришедшей в себя... Испытав таким образом прочность конструкции на разрыв, Де Сантис прилагает к ней еще более резко выраженные противодействующие усилия: сразу, как спадает последняя, самая высокая волна (эпизод Корнелии и Лучаны), он дает совсем комедийный эпизод — туалет Катарины, рассказ о бывшем ей знамении предстоящего обвала лестницы и т. д.

Ту же сложность, продуманность и завершенность построения еще отчетливее демонстрирует большая сцена в больнице.

Тремя волнами проходят здесь эпизоды Корнелии: в первом же кадре («Куда ее везти?» — «В операционную. Скорей!»), в середине сцены (картина операции, драматизованная кадрами сестры Корнелии и связанная перебивкой опять же с Лучаной) и в самом конце (Корнелию везут по притихшей палате после операции, смертельный исход которой уже очевиден).

Симона, Матильда и Адриана представлены двумя эпизодами каждая. В этой сцене достигают кульминации драматические судьбы каждой из них. Здесь же (предпоследним в сцене!) дан эпизод, обобщающий судьбы всех героинь фильма: выясняется, что обездоленные люди обязаны платить за увечья, полученные ими при поисках работы!

Этому повышению уровня волн соответствует усиление комедийности чередующихся с ними эпизодов (забавная фигура «представителя» от «лучшего адвоката Рима»; треугольник: Клара — ее отец — ее «спаситель» Аугусто; радиорепортаж из больницы).

Так, скрупулезно, кропотливо компонуя, монтируя эпизоды и сцены, Де Сантис передает энергичную пульсацию жизни.

Охотно использует он и деталь как способ предметного, вещественного выражения характеров, взаимоотношений людей.

Вещевой мешок, наполненный потешными игрушками, сувенирами, — это точный признак веселого матроса-отпускника.

Не назовешь «деталью»... автобус, который вдруг заполнил весь кадр, разлучил Корнелию с матросом и заставил ее беспокоиться: уедет этот интересный юноша или нет? Автобус отошел, а матрос остался... Надо хорошо знать кинематограф, чтобы с таким остроумием выявить невесомые, неосязаемые душевные движения посредством эдакой грузной машины.

Свою историю имеет в сюжете сумочка.

Очень смешно объясняет Катарина настойчивость ее поисков: «Итти по улице без сумочки — это все равно, что итти голой». Зная, с каким вожделением смотрела она на сумочку Симоны, нетрудно заподозрить, что именно эту и хочет теперь присвоить Катарина. Но нет, выясняется, что она искала все-таки свою. Значит, беспокоилась о деньгах? Нет, опять мы ошибаемся! Сумочку надо вернуть: Катарина одолжила ее у соседки по трущобам... Кто мог ожидать, что у истории, вызывавшей легкую усмешку, окажется не такой уж веселый финал!

Туфли, лежащие на столе у входа в операционную, недаром вызывают рыдания сестры Корнелии — они существенно дополняют печальный рассказ о гибели девушки.

Кинематографическая деталь крайне капризна и требует самого бережного обращения, иначе она легко превращается в наивный символ, в аллегорию.

Вот полицейские приглашают хозяина конторы: «Пойдемте с нами». В это время рабочие, разбирающие обломки, проносят железную решетку мимо перепуганного хозяина.... Можно бы и не придираться к этому легкому намеку. Но вот позже Катарина ругается с полицейским. Тот угрожает ей: «Потише. А то отправлю за решетку!» И рабочие проносят решетку снова, на этот раз мимо Катарины... Неприятно повторение всякого приема, а особенно, если он того не заслуживает.

Своеобразными «деталями» служат десятки персонажей — они безучастны к сюжету, но без них Ларго Черчензе не была бы такой достоверной. Это уличные торговцы, прохожие, расклейщик киноафиш, старьевщик, стайка учеников с учителем, дети, играющие в мяч. Достоверны и трущобы, где ютится беднота: кто-то занят вечерней трапезой под открытым небом, кто-то переселяется в новый угол — несет койку, женщина выбивает матрац. Никому нет дела до следящего за ними объектива.

Понятно, что все это не «подмечено», а мастерски поставлено режиссером. Лишь в одном случае ему изменило чувство меры... Лучану дожидается полицейская машина. Весь поселок знает об этом. Кто должен знать в первую очередь? Ну, конечно же, дети! А они, как заводные, продолжают прыгать через веревочку, даже когда у машины разгорается громкий скандал — любимое зрелище уличной детворы. Это фальшиво. Здесь ощущение непосредственности жизни разрушено.

Оператор О. Мартелли верно поддерживает режиссера в его стремлении к безукоризненной правде изображения. Правдивы, просты, вместе с тем предельно выразительны динамичные кинопортреты героинь, особенно Симоны, Адрианы и Лучаны (когда она, идя к машинке, на ходу умоляет хозяина о работе).

Но самый лучший — это, пожалуй, портрет Корнелии, когда она, выглядывая из окна, прощается с матросом. Нам ведь надо запомнить и полюбить образ этой девушки, обреченной на гибель! И Мартелли не боится почти статичного изображения. Используя архитектурную деталь — лепные украшения круглого окна, он вписывает портрет в этот круг, как будто в большой венок, и добивается при этом их единства не только по стилю, но даже по фактуре. И крупные завитки кудрей, и жесткие, словно они каменные, с резкими бликами, складки плаща Корнелии сливаются с линиями классического растительного орнамента. (Нельзя себе представить на месте Корнелии ее соседку по очереди — девушку в модной шляпке, или Клару в клетчатом пальто). Здесь плоскостному изображению придана скульптурная рельефность. Вот таким мог быть надгробный барельеф, высеченный в память Корнелии. Мы наслаждаемся прелестью ее лица, на котором счастье зарождающейся любви борется с печалью расставания; мы покорены обаянием чистой юности, безвременно уходящей из этой суровой, не знающей ни к кому жалости, неумолимой жизни.

Мартелли избегает эффектов ради эффекта и в этом самоограничении порой впадает даже в крайность. Показав общим планом костры на улице поселка как бытовую деталь, он не использовал их при создании портретов. Думается, что тревожная игра светотени от колеблющегося пламени костра, подсвечивающего снизу лицо Лучаны, была бы естественной и полнее выразила смятенье чувств героини.

Не поддается искушению украшательства и композитор Нашимбене. Слишком много музыкальных эффектов было в прежних итальянских фильмах, где тема, сюжет, образы, а порой и здравый смысл безропотно подчинялись требованиям выгодного показа вокальных данных прославленных актеров.

Для музыкального же оформления прогрессивных фильмов характерна крайняя сдержанность. Она даже чрезмерна, ибо мало соответствует исключительной музы-

кальности их героя — талантливого итальянского народа.

...Занимается утро. И вместе с голосами торговцев, грохотом и свистками дорожной машины из-за кадра над Ларго Черчензе подымается песня о старом городе — городе влюбленных, увековеченном поэтами. Эта популярная песня (ее насвистывает позже Ромоле) дополняет картины быта римской улицы.

Едва очередь разместилась на лестнице, Клара затягивает, а хор подхватывает танец-песню «Кумба, кумбанчеро». Так мы узнаем, что Клара мечтает стать певицей. Так передана легко возникающая дружба простых людей. не унывающих в беде.

В больнице Клара поет перед микрофоном лирическую песенку, обращаясь не столько к радиослушателям, сколько к Аугусто, и выражая свое теплое чувство к нему.

Начав день, музыка и провожает его: на улицах окраин в вечерний час звучат гитары, аккордеоны, песни...

Вот, собственно, и все случаи, когда музыка исходит от персонажей первого или второго плана.

Но есть еще музыка от автора. И здесь привлекает оригинальный прием: композитор наделяет героев индивидуальными характеристиками — не только мелодическими, но и тембровыми, накладывая тонкие штрихи на общий рисунок кинематографического образа.

Уличная песня, исполняемая гитарой и флейтой, сопутствует Катарине.

О большом горе, томящем Адриану, поет виолончель.

Тему Симоны и Карло ведет саксофон в сопровождении джаза, играющего блюз.

Но наибольшее впечатление оставляет выбор солирующего инструмента для характеристик Корнелии и Лучаны.

О первых ростках молодой любви (Корнелии и матроса) рассказывают нежные звуки челесты — прозрачные, чистые, как стеклянные колокольчики. Наполненная светлой грустью, тема Корнелии не получает мелодического развития. Но какое трагическое звучание придано ей, когда она повторно возникает у дверей операционной!

В теме Лучаны неизбывная скорбь — отзвук трагической судьбы Корнелии. Как соответствует характер этой темы напевному, тоскующему голосу флексотона!

Характеристика Лоретты — вот единственное, против чего хочется возразить. Лоретта появляется под фривольный мотивчик, более подходящий для Катарины и сошедший, вероятно, с подмостков кабаре. Катарина — это возможное будущее Лоретты: в бедной девушке из Витербо, уставшей от бесплодных ежедневных поездок в Рим и отчаявшейся получить работу, иногда уже проскальзывают неприятные признаки угодливости, готовности на любые унижения. Но экранный образ Лоретты все же сложнее, разностороннее. Обидно, что композитор предпочел такую однобокую его проекцию в будущее.

Значительна и оригинальна увертюра, интересная, в частности, попыткой впаять в оркестровое звучание немузыкальные шумы, которые, как окажется впоследствии, важны по ходу действия.

Бой часов (когда идет заглавный титр «Рим в 11 часов»), прерывистый ритм пишущей машинки, характерный треск передвигаемой каретки, тревожные сирены аварийных машин — такова шумовая основа увертюры. Вряд ли такая музыка, к тому же лишенная выразительного мелодического образа, может существовать самостоятельно и рассматриваться вне фильма, вне его программы. Но здесь ее необычные оркестровые и гармонические средства, которые кажутся весьма острыми, режущими слух, оправданы особенностями драматургии фильма, созвучны остроте изображенной им коллизии.

* * *

На первых порах разоблачения «теории бесконфликтности» обнаружилось, что иные критики понимают конфликт весьма упрощенно. Нам, рассуждали они, надлежит точно договориться о положительных и отрицательных героях, регламентировать их место, права и обязанности, определить, так сказать, нормы пропорционального представительства и систему взаимоотношений. Должны ли, например, первые быть стопроцентными, а если нет, то сколько процентов признаков противника им разрешено заимствовать? Можно ли отрицательным саморазоблачаться? Если да, то с какого именно акта?..

Прошло изрядное время, пока не стало выясняться, что эти процедурные вопросы — надуманны и напрасно отвлекают силы на пустячный спор, что подлинного художника они совсем не волнуют, а попытки узаконить их решение никак не помогают движению творческой мысли вперед.

Раздавались, например, голоса о том, что в советской пьесе положительные герои должны быть в подавляющем большинстве — это, мол, соответствует реальному соотношению положительных и отрицательных сил в социалистическом обществе.

Как же в свете этого утверждения выглядит явное преобладание положительных героев в «Риме в 11 часов»? Речь-то там идет о капиталистической действительности!

А кто, собственно, здесь отрицательный герой? Хозяин конторы? Он с первых кадров был подозрителен по этой части. Показалось даже, что он пытался «саморазоблачаться»: фатоватые усики... циничное, с усмешкой, разглядывание девушек... Ошибка быстро рассеялась: ничего зловредного в нем не обнаружилось, в чем-то он даже был справедлив.

Родственники Симоны, хозяева Анджелины, желчный домовладелец, как и черствые резонеры из публики, готовые свалить вину на девушек, — люди, конечно, скверные. И все же это не то, что мы ищем. Чтобы «скверный человек» (понятие бытовое) стал «отрицательным персонажем» (понятие драматургическое), он должен играть определенную роль в сюжете. Роль же этих людей побочна, ничтожна; не борьба с ними движет действие фильма.

Любопытный факт: фильм без отрицательных персонажей! А не бесконфликтная ли это драматургия? Но такое допущение слишком уж вздорно. В чем же дело?

К такому дурному противоречию и приводит то упрощенное, «технологическое» (близкое к формалистическому) понимание конфликта, которое сквозит в рассуждениях иных критиков. Они исходят из наивного представления, будто обязательный для драмы конфликт обязательно выражается в прямом противоборстве персонажей.

В «Риме в 11 часов», разумеется, конфликт есть и есть его движущие силы, противоборствующие одна другой. Это конфликт между стремлением народных масс к мирной, счастливой трудовой жизни и обществом, которое по природе своей всячески препятствует этому стремлению; конфликт между красотой простого человека и безобразием условий, предоставляемых ему капиталистической действительностью.

Все более углубленная разработка этого общего большого конфликта эпохи в своеобразном национально-историческом преломлении составляет могущество итальянской прогрессивной кинематографии. Хотя в «Риме в 11 часов» и не персонифицирована сила, создающая и охраняющая устои уродливого буржуазного мира, герои сталкиваются именно с ней! В напряженной, страстной борьбе с этой мрачной силой и заключен пафос замечательного произведения Де Сантиса.

Разрешен ли конфликт в фильме?

Нет, как не разрешен он еще и в современной итальянской действительности. Этого и не поняли некоторые критики. Так, Е. Сурков («Советская культура», 23 марта 1954 г.) заявил, что «вызывает невольные возражения» в фильме «безрадостная мысль» кольцеобразного финала. А абзацем выше он утверждал, что истинная сущность несчастного случая, его жизненная обусловленность, типичность и неотвратимость понятны без всяких пояснений автора. Как же так? Да ведь именно в финале ясность авторской мысли достигает предела, пожалуй, вообще возможного в подцензурном фильме! Здесь голос Де Сантиса возвышается до призыва, возбуждение художника-борца передается зрителям, захватывает их. Смотрите, говорит финал: бедствия масс продолжаются и не исчезнут, пока не будут уничтожены причины, так ясно изобличенные в фильме. И вспомните: во всей этой жизни, что была показана на экране, одно является самым теплым и радостным, самым верным и прочным — солидарность, сплачивающая простых людей труда!

Такова мораль, вытекающая из живой логики фильма настолько ясно, что ее не понадобилось вкладывать в назидательные речи. Де Сантис так уверен в жизненности этой логики, что не боится поручать обобщения персонажам, не относящимся к положительным. Это хозяин конторы, вспомнив, что в прошлом году к нему по объявлению пришло десять человек, а теперь двести, делает вывод о росте безработицы. Домовладелец, мелкий буржуа, вопит на допросе: «Налоги! Война! Всюду убытки! Я почти разорен!..». Зачем нужны откровения этих людей? Здесь Де Сантис уподобляется опытному прокурору: он выбивает оружие из рук защиты, отнимает у нее ее же свидетелей и обращает их показания на подкрепление убедительности, объективности своей обвинительной речи.

Она построена искусно.

Ее доводы, логика художественных образов неотразимы.

Руководствуясь своей совестью и самосознанием, зритель, не колеблясь, выносит суровый, но справедливый приговор.

Рим в 11 часов

Рим в 11 часов

Рим
в 11 часов

Рим
в 11 часов

ХРОНИКА

ФИЛЬМЫ ОБ ОСВОЕНИИ ЦЕЛИННЫХ И ЗАЛЕЖНЫХ ЗЕМЕЛЬ

Центральная студия документальных фильмов

День, когда московские комсомольцы, отправлявшиеся на освоение целинных земель, собрались в Большом Кремлевском дворце, был и первым днем съемок кадров для новой главы кинолетописи трудовых побед советского народа — главы о всенародном движении за выполнение решения Пленума ЦК КПСС об освоении целинных и залежных земель.

Через несколько дней на экранах страны появился специальный выпуск журнала «Новости дня», запечатлевший эпизоды памятной встречи в Кремле, вручение москвичам комсомольских путевок и проводы добровольцев, отъезжающих на Алтай и в Северный Казахстан.

Когда в кинотеатрах шел этот выпуск, в поездах, уносивших на восток тысячи молодых строителей коммунизма, шли дальнейшие съемки. Операторы фиксировали на пленку все: портреты добровольцев, вагонный быт, учебу, самодеятельность, разговоры с попутчиками и торжественные встречи эшелонов на станциях и полустанках.

Когда металлические коробки с отснятым материалом, совершив обратный рейс на самолетах в Москву, доставлялись на Студию документальных фильмов, операторы снимали уже торжественную встречу первой группы добровольцев в Кустанае, получение ими тракторов и выход мощной техники на целину для проведения первого мероприятия из намеченного комплекса работ — снегозадержания.

Эти материалы так же, как кадры сборов в дорогу и проводов комсомольцев Одессы, отправляющихся на Алтай, используются в журнале «Новости дня».

Но не только такими киноочерками определяется участие документалистов в этом всенародном движении. Операторы Центральной студии документальных фильмов Д. Каспий, А. Зенякин, А. Крылов, Л. Зайцев, С. Коган, В. Микоша, А. Сологубов, ряд операторов республиканских студий и корреспондентских пунктов, а также режиссеры И. Посельский и А. Медведкин еще в марте приступили к работе над фильмом о покорителях целинных и залежных земель. «В этом событийном фильме, — рассказал нашему корреспонденту И. Посельский, — мы хотим показать первый этап большого пути, который предстоит пройти советской молодежи, прежде чем новые миллионы гектаров целинных и залежных земель дадут обильный урожай золотого зерна.

Пролог фильма расскажет о том, как по воле партии родилось движение энтузиастов, охватившее всю страну, а содержание фильма покажет жизнь на целинных землях Казахстана, Сибири, Поволжья, Урала.

Мы покажем, что сделала страна, чтобы облегчить этот огромный и тяжелый труд: и мощную технику, сопутствующую первым эшелонам добровольцев, и книги, газеты, журналы, фильмы, помогающие правильной организации этого труда. Мы покажем быт первых партий добровольцев, строительство жилых поселков, организацию новых МТС и совхозов, партийную работу в полевом стане, самодеятельность, работу передвижных магазинов и столовых, школ, библиотек, домов культуры, которые воздвигаются вместе с жилыми домами в пустынных еще вчера степях. Мы покажем, как преодолеваются трудности, как осуществляется подлинный штурм целины.

Фильм завершится кадрами степей, преображенных по воле человека и покрытых обильными всходами, экран познакомит с покорителями целины — с людьми, уже привязавшимися к этой земле, в которую вложен их самоотверженный труд».

Московская студия научно-популярных фильмов

Московская киностудия научно-популярных фильмов снимает цветной полнометражный фильм «Богатство целинных земель — народу» (автор сценария В. Попов, постановщик Л. Антонов).

Помимо чисто документальных съемок, показывающих начало и инициаторов всенародного движения за освоение новых земель, большое место в фильме займет популяризация научных сведений в области агробиологии и агротехники.

Авторы подробно покажут, каким высоким естественным плодородием обладают

целинные и залежные земли, обеспечивающие увеличение производства зерна в нашей стране.

Различные виды киносъемок помогут сельскому зрителю понять сущность научной проблемы.

Чтобы достичь высоких урожаев, надо полностью использовать технику, добиться точности и четкости в работе механизмов. Экран поможет узнать, как правильно работать на плуге с предплужником, узнать и другие методы и приемы обработки почвы — боронование, дискование и т. д. Будут показаны все этапы работы: снегозадержание, подготовка почвы к севу, посев зерновых культур и сбор урожая.

Сейчас на местах работают пять съемочных групп.

* * *

Темы, связанные с освоением новых земель и повышением урожайности зерновых культур, занимают большое место в плане работы киножурнала «Новости сельского хозяйства» на 1954 год.

Киноочерк «Всенародное дело (режиссеры В. Астафьев и Я. Миримов, консультант профессор Н. Соколов), помещенный в мартовском выпуске, включает в себя, помимо хроникального, и научный материал о природе плодородия целинных земель.

В очередных номерах помещается киноочерк «Ток-автомат» (режиссер А. Гендельштейн, оператор М. Беркович) — о первом автоматизированном зерноочистительном токе, который помогает улучшить обработку зерна и повысить производительность труда колхозников.

Планируется киноочерк о перекрестно-диагональном севе — важном агротехническом приеме повышения урожайности зерновых культур.

Готовятся сюжеты о новых машинах и механизмах, о передовой агротехнике зерновых. Кроме того, ряд очерков посвящается разнообразным методам и приемам вовлечения неудобных земель (заболоченных, солонцовых) в сельскохозяйственное производство.

В течение года журнал отразит все новое, зародившееся в практике освоения целинных и залежных земель и представляющее интерес для внедрения в практику.

* * *

Киножурнал «Наука и техника» готовит ряд очерков-сюжетов для ознакомления широких масс зрителей с научно-техническими проблемами, связанными с освоением целинных и залежных земель.

В майский выпуск вошел очерк, который в популярной форме рассказывает о том, как образуются целинные и залежные земли, о структуре почвы этих земель и ее преимуществах для выращивания высоких урожаев.

В последующие номера войдут очерки о роли бактерий в создании плодородия целинных и залежных земель, о способах борьбы за влагу в районах, где осваиваются новые земельные массивы.

Ряд очерков будет посвящен технике, предназначенной для освоения целинных земель.

Один из них познакомит кинозрителей с шахтным колодцекопателем новой конструкции, крайне необходимым в степях Казахстана и Алтая, бедных водными ресурсами. Новая техника поможет разрешить проблему водоснабжения тракторных бригад, осваивающих целинные земли, даст возможность МТС быстро строить колодцы и бурить скважины для добычи воды.

* * *

Работники документальной и научно-популярной кинематографии поставили задачу добиться высокого качества всех произведений, призванных помочь решению самой насущной всенародной задачи.

ЗРИТЕЛИ О «НОВОСТЯХ СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА»

«Дорогая редакция!

Мы с большим интересом смотрим киножурналы, рассказывающие о достижениях в области сельского хозяйства.

Все они говорят о том, как советские люди, вооруженные передовой наукой и техникой, строят коммунизм.

Наша мечта — поступить после окончания школы в сельскохозяйственный институт. Мы хотим вместе с советскими людьми — преобразователями природы — продолжать дело Мичурина.

Нам бы очень хотелось, чтобы в одном из киножурналов «Новости сельского хозяйства» рассказали о работе научно-исследовательского института имени Мичурина.

Ученицы 10-б класса школы № 5 города Проскурова, Каменец-Подольской области Фейдер и Левицкая».

Это одно из многочисленных писем кинозрителей, откликающихся на просьбу редакции журнала «Новости сельского хозяйства» прислать отзывы и пожелания.

Каждый месяц выходит очередной номер этого журнала. Из месяца в месяц растут его тиражи. Тысяча, тысяча семьсот копий на широкой и узкой пленке — далеко не предел тиража последних выпусков.

За три с половиной года создано свыше ста пятидесяти очерков — пятиминутных фильмов на самые разнообразные вопросы сельскохозяйственного производства.

О чем же пишут зрители?

Прежде всего они выражают любовь к

своей великой Родине, гордятся достижениями передовой советской науки и практики в области социалистического сельского хозяйства, справедливо усматривая в том или ином открытии, усовершенствовании, новом методе, о котором говорится в журнале, отражение многогранной, кипучей деятельности советских людей.

Вот почему в журнале не должно быть места всякого рода инсценировкам, приводящим к фальсификации действительности, недопустимы приукрашивание и лакировка под видом так называемой «организации кадра».

Так, авторы очерка о новых методах выращивания люцерны, желая подчеркнуть вкусовые качества этой фуражной культуры, по совету консультанта, сняли эпизод, показывающий, с каким «аппетитом» едят коровы только что скошенную сочную люцерну. Но никто не будет скармливать скоту свежую люцерну, предназначенную на сено, ибо, как справедливо заметил на просмотре академик Т. Д. Лысенко, это бесхозяйственно.

В одном из очерков в показе прививки сыворотки Чепурнова больным телятам было допущено вопиющее нарушение элементарных правил инъекции жидкости в кровь: из шприца не был удален пузырек воздуха. Увидев это на экране, один из ветеринарных врачей резко раскритиковал «актера», производившего инъекцию, за безграмотность. Но в очерке снят, конечно, не актер, как предположил автор письма, а ветеринарный фельдшер, и инъекцию он производил правильно, предварительно удалив из шприца воздух. Но этот кусок был вырезан при монтаже режиссером, который, стремясь к «лаконичности», допустил здесь грубейшую ошибку.

Ошибку режиссера подметил зритель и в очерке о комплексной механизации сеноуборочных работ, обратив внимание на то, что тракторные грабли не захватили большого клока сена, который так и остался неубранным. Выяснилось, что при съемке этого эпизода за тракторными граблями шла колхозница, подбирающая неубранные остатки сена. Но режиссер, считая излишним показывать подсобный ручной труд, удалил подборщицу за кадр. Такая вольность режиссера привела к компрометации механизированной уборки сена.

Редакция получает также очень много запросов от зрителей о подробностях, которые не были освещены в журнале.

Инженер Болотов из Тахиа-Таша просит режиссера очерка «Водокачка без мотора» прислать чертежи водокачки.

Дроздова из села Велижаны, Тюменской области, заинтересовалась суданской травой и хотела бы узнать подробнее о географических зонах ее выращивания. «Пришлите, пожалуйста, — пишет она, — хоть немного семян этой замечательной травы. Как бы хотелось, чтобы ее можно было выращивать в колхозах нашего района!»

Из деревни Кривая Нива, Могилевской области, кинозрители просят прислать брошюру о ледяных складах для хранения фруктов и овощей.

Многие запрашивают подробные сведения об аэрозолях (ядовитых туманах) для эффективной борьбы с вредителями, о комплексной механизации сеноуборочных работ, о квадратно-гнездовом способе посадки сельскохозяйственных культур, о работе картофелесажалки СКГ-4 и т. д.

Иногда запросы такого рода свидетельствуют о пробелах в изложении той или иной темы. Так, письма кинозрителей убеждают, что очерки журнала мало рассказывают об экономических преимуществах какого-либо нового метода, пропагандируемого с экрана. Но многие требования, например, касающиеся подробных сведений об устройстве машин и механизмов, не могут быть удовлетворены в рамках пятиминутного киноочерка. Думается, что обилие таких требований служит не отрицательным, а скорее положительным показателем при оценке работы авторов очерка. Ведь такой журнальный очерк должен в очень лаконичной и в то же время занимательной форме, наиболее выразительными средствами рассказать самое главное о новом явлении в практике сельского хозяйства, о научной сути этого явления и убедить в полной реальной возможности быстрого внедрения его в жизнь. И если очерки, о которых мы упоминали, или такие, как «Новые сеноуборочные машины» (режиссер И. Свистунов), «Колхозник-изобретатель» (режиссер В. Попова), «Колодцы в пустыне» (режиссер М. Таврог) и другие, вызвали активную реакцию зрителей и желание осуществить то или иное новшество на практике, значит, такие очерки достигли цели.

И наоборот, мы очень огорчаемся, когда не обнаруживаем в корреспонденции и в прессе даже упоминания о некоторых очерках. Если зрители и рецензенты обходят их молчанием, это симптоматично — значит, либо такие очерки плохо творчески решены, либо неудачно выбрана тема.

Отрицательная критика все-таки лучше, чем молчание зрителя. Авторам и режиссерам стоит задуматься над тем, почему зритель никак не отзывается об их работах и ни о чем не спрашивает редакцию.

Регулярно высказывают свое мнение о журнале «Новости сельского хозяйства» воины Советской Армии. Проходя военную подготовку во время срока службы, каждый призывник интересуется жизнью страны.

Вот одно из писем советского воина:

«Дорогие товарищи! На днях я видел киножурнал «Новости сельского хозяйства», и меня заинтересовал комбайн.

Я сейчас нахожусь на службе в армии. Я по специальности комбайнер, и после службы опять буду продолжать работу на комбайне. У меня к вам есть большая просьба. Можете ли вы начертить мне схему переоборудования комбайна с зернового на подсолнечный. Прошу прислать мне чертеж переоборудования режущего аппарата — хедера и сообщить, переоборудуется ли молотильная часть, и если да, то начертите мне, пожалуйста, и ее.

Жду ответа. К сему — сейчас солдат, бывший и будущий комбайнер С-1 Сучков Николай Васильевич».

Большое количество аналогичных писем свидетельствует о том, что в армии хорошо поставлено дело проката фильмов, что они сопровождаются беседами, ознакомлением с литературой и т. д.

Есть и другие примеры хорошего отношения прокатных организаций к научным фильмам. Так, в письме, присланном нам из поселка Свирица, Ленинградской области, высказано удовлетворение, что вместе с фильмом «Максимка» демонстрировался сельскохозяйственный киножурнал.

Много писем и из других областей РСФСР и из Латвии. Видимо, это объясняется тем, что прокат журнала «Новости сельского хозяйства» организован там хорошо. А вот из Казахстана и Закавказских республик писем приходит очень мало. Очевидно, это можно расценить как сигнал о плохом отношении местных органов проката к показу научных фильмов на широком экране.

Редакция журнала очень внимательна к письмам зрителей и стремится дать исчерпывающий ответ на каждую просьбу либо своими силами, либо с помощью соответствующих учреждений и организаций, которые исключительно добросовестно относятся к запросам кинозрителей.

Так, Всесоюзный институт экспериментальной ветеринарии по запросу кинозрителя В. Николаева из города Советская Гавань на основе сообщенных симптомов массового заболевания кур определил характер болезни, дал совет для лечения и указал профилактические средства, предохраняющие кур от повторного заболевания.

В город Бельск, Архангельской области, кинозрителю Озерс ответ на вопрос о выращивании туна восточного пришел из Тбилиси от начальника Управления научно-исследовательских учреждений Министерства сельского хозяйства Грузинской ССР.

Начальник зоотехнического управления Министерства заготовок СССР сообщил П. Гетману в село Перещепино, Днепропетровской области, о способах разведения кроликов крупной шкурковой породы.

О выращивании карликовых плодовых деревьев в садах и о культуре комнатных лимонов ответил Е. Сергеевой (с. Михайловка, Алтайского края) начальник отдела садоводства и виноградарства Министерства сельского хозяйства СССР.

Редакция журнала по запросам кинозрителей высылает литературу, фотографии и чертежи новых машин, рецептуру химикатов, употребляемых для борьбы с вредными насекомыми, и т. д., а также помогает связываться с учеными, изобретателями и передовиками сельского хозяйства.

За последние месяцы редакция практиковала выезды с новыми номерами журнала в подмосковные колхозы. Так, были организованы сеансы в колхозе «Вперед, к коммунизму», в совхозе «Горки вторые», в бронницком Доме культуры, в колхозе имени Н. С. Хрущева.

Живое общение с сельским зрителем многое дает работникам редакции и авторам очерков. Думается, что такие встречи надо устраивать не только в Подмосковье, но и в других областях Союза.

* * *

Сентябрьский Пленум Центрального Комитета КПСС отметил неудовлетворительное положение с производством и особенно прокатом фильмов, которые должны помочь народу в его борьбе за крутой подъем всех отраслей сельского хозяйства. Дело чести киноработников — выполнить государственный план производства и продвижения научно-популярных и учебных сельскохозяйственных фильмов.

М. Тихонов,

директор Московской киностудии научно-популярных фильмов.

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ВО ВГИК

В феврале текущего года во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялась созванная ученым советом института традиционная научная конференция. Она подытожила годовую научно-исследовательскую работу, проводимую кафедрами, научными кабинетами и лабораториями ВГИК.

На двух пленарных заседаниях, проводимых под председательством директора ВГИК В. Головни, было заслушано четыре сообщения.

Со вступительным докладом «Итоги выполнения плана научно-исследовательской работы ВГИК в 1953 году» выступил заместитель директора по научно-творческой работе доцент Ю. Геника. Он подробно охарактеризовал научно-методическую работу, включающую подготовку курсовых программ лекций, методических записок по ведению семинарских и практических занятий со студентами, а также докладов по методике преподавания в институте с учетом его специфики.

Кафедра истории кино провела в истекшем году конференцию, посвященную методике преподавания по всем курсам истории кино.

Докладчик справедливо критиковал научно-методическую работу института за год. Еще нет единой установки в вопросах воспитания операторов и режиссеров. Как правило, каждый мастер по-своему подходит к подготовке специалистов в своей группе.

Ю. Геника предложил разработать методику преподавания, предусматривающую комплексное обучение специалистов. В этом деле большую роль должна сыграть точная координация совместной учебы будущих

сценаристов, режиссеров, операторов, актеров, художников.

В докладе отмечалась недостаточная еще активность руководителей отдельных кафедр, не обеспечивших преподавательский коллектив необходимыми учебными фильмами.

Выступающий назвал ряд лекционных курсов и научных исследований, над которыми завершается работа. Среди них — труд профессора Г. Александрова «Режиссерский сценарий», профессора С. Герасимова—о кинорежиссуре, повторное переработанное издание книги профессора Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры», пособие по курсу общей кинотехники профессора Н. Анощенко, работа доцентов Б. Гончарова и Е. Иофиса «Образование цветного изображения на многослойной пленке», курс фотокомпозиции на операторском факультете профессора А. Левицкого и кандидата искусствоведения Л. Дыко, «Жест актера» доцента А. Румнева и другие.

Подготавливаются к печати учебники по операторскому мастерству, по декоративному оформлению фильма.

Требует, однако, оговорки, что некоторые из упомянутых докладчиком названий не первый раз фигурируют в годовых планах, но до сих пор работа над ними не доведена до конца. Большим упущением в научной работе института является то, что еще не создан учебник по истории кино СССР.

Доцент К. Нарциссов в своем докладе «Роль советского киноискусства в воспитании патриотизма» отметил большое значение искусства в культивировании благороднейшего чувства — любви к Родине. Докладчик привлек большой общетеоретический материал по заданной теме, разносторонне охарактеризовал проблему патриотического воспитания народа. Следует пожалеть, что общие положения по этому вопросу были недостаточно связаны с конкретной практикой киноискусства.

Кандидат искусствоведения А. Грошев выступил с докладом «Некоторые проблемы советского киноискусства». Подчеркнув важную роль кино в воспитании сознательности народа, он отметил как основную задачу, вставшую перед кинематографистами, — средствами своего искусства бороться за выполнение исторических решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

Кино еще не использовало всех имеющихся возможностей. Хотя и наметился известный перелом, однако до сих пор еще подчас появляются фильмы, не блещущие мастерством.

Решающим условием дальнейшего подъема всего киноискусства является совершенствование мастерства кинодраматурга. Многие драматурги недостаточно глубоко изучают жизнь, не вдумываются в противоречия нашей действительности, а используют стандартные схемы.

Примером могут служить фильмы о деревне, в которых подчас бытуют надуманные ситуации и трафаретные образы, обедненное отражение действительности. «Даже такой, в целом неплохой фильм, как «Над Неманом рассвет», — сказал докладчик, — несколько односторонне освещает жизнь литовских колхозников — в нем много празднеств и гуляний, но не показано то, каким путем, с преодолением каких трудностей колхоз добился успеха».

Одной из важных задач киноискусства докладчик считает создание верного, индивидуализированного образа партийного руководителя.

А. Грошев подверг критике сценарии многих детских фильмов, а также картины на производственную тему, построенные по шаблону.

Не проявляют еще должной требовательности к творчеству и режиссеры. Бывает так, что фильм значительно проигрывает по сравнению со сценарием. Так, в отдельных эпизодах фильма «Судьба Марины» режиссеры обеднили сценарный замысел.

Серьезным художественным пороком ряда фильмов (преимущественно биографических) является иллюстративность и описательность. В произведениях на историческую тему авторы часто увлекались личностью героя в ущерб показу роли народных масс. Задача советского киноискусства состоит в том, чтобы, не преувеличивая и не преуменьшая роли личности в истории, создать произведения, правдиво раскрывающие роль действительного творца истории — народа.

В заключение Грошев подчеркнул необходимость широкого развертывания теоретической работы по освоению кинематографической практики и глубокому изучению специфики кино.

Доклад, посвященный особенностям режиссерского сценария, сделал профессор института кинорежиссер Г. Александров. Кратко охарактеризовав работу режиссера с членами съемочной группы, докладчик рассказал о задачах и целях режиссерского сценария и уделил особое внимание его литературным качествам.

Как правило, режиссерский сценарий пишется сугубо производственным языком. По такому сценарию часто нельзя судить о жанре будущей картины. Между тем режиссерский сценарий должен ясно говорить о жанровых особенностях будущего произведения. Если же он не обладает этими качествами, то в фильме не будет единого стиля, и иногда драма превращается в комедию, а комедия перестает быть комедией.

Литературный сценарий служит основой режиссерского сценария. Но эти два вида сценарной разработки отличны друг от друга. «Литературный сценарий, — сказал докладчик,—должен ответить на вопросы: что и почему? А режиссерский сценарий ответит на вопросы: как и что? То есть ответит на вопрос, как это все будет делаться. Отсюда вытекает еще одно требование: режиссерский сценарий должен быть написан с учетом индивидуальных особенностей актеров, оператора, композитора».

При разработке режиссерского сценария важно четко определить обязанности каждого члена творческой группы. Это не значит, конечно, что в процессе съемок уже ниче-

го не будет изменено. «Мне кажется, — сказал Александров, — железными и непреложными должны быть задачи, которые режиссер ставит перед каждым, кто участвует в картине, а выполнение этих задач в процессе производства может быть разным».

Один день работы конференции был отведен для секционных заседаний.

На секции кинодраматургии и режиссуры были заслушаны доклады кандидата филологических наук доцента Л. Погожевой «О языке киносценария», кандидата искусствоведения доцента И. Маневича «Вопросы экранизации. Спектакль и фильм», старшего преподавателя кинорежиссера И. Копалина «Организационные и творческие вопросы при создании событийных документальных фильмов», старшего преподавателя кинодраматурга Е. Габриловича «Внутренний мир героя».

Жаль, что в работе секции не нашли отражения вопросы режиссуры художественной кинематографии, а также сценарного мастерства и режиссуры научно-популярного фильма.

На секции изобразительного оформления фильма было представлено четыре доклада: профессора Г. Шегаль «О колорите в живописи и некоторые замечания об использовании его в цветном фильме», заслуженного деятеля науки и техники доктора технических наук профессора Е. Голдовского «Об единых понятиях активности и цветопередачи», кандидата искусствоведения доцента А. Гальперина «Сохранение единства оптического рисунка фоновых и пространственных элементов изображения в кадрах сюжетно-монтажных композиций», заслуженного деятеля искусств РСФСР профессора А. Головни «Кинокадр».

В прениях подверглись критике отдельные положения содержательного доклада профессора Шегаль; вызвала возражение постановка темы — выдвижение на первый план вопроса о колорите в живописи, а не в киноискусстве.

Профессор Ю. Желябужский справедливо отметил некоторый техницизм постановки проблемы в докладе А. Головни о кинокадре, а также в двух других докладах на секции, подготовленных операторами.

В заключение конференции выступил директор института В. Головня, отметивший, что большинство докладов явилось итогом плановой научно-исследовательской работы института и не носило того случайного характера, которым отличались доклады предыдущих конференций.

Однако в некоторых докладах было проявлено пренебрежительное отношение к специфике киноискусства (Шегаль) и тенденция к отрыву общетеоретических положений от конкретной практики киноискусства (Нарциссов).

Конференция ВГИК должна стимулировать дальнейшее расширение научно-исследовательской работы и оживление творческой активности профессорско-преподавательского актива института в разработке ряда больших теоретических проблем киноискусства. Перед коллективом института стоит большая задача — окончательное завершение упомянутых на конференции важнейших исследований и более решительное обращение к сегодняшней практике кино в запланированных работах.

ВЕЧЕРА КИТАЙСКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Неразрывные узы дружбы связывают нашу страну с новым Китаем. Большой интерес проявляют советские люди ко всему, что связано с жизнью талантливого и трудолюбивого народа, ставшего на путь строительства новой жизни. Тепло встречают трудящиеся Советской страны выступления китайских артистов, выставки произведений китайских художников. Заслуженный успех имели в СССР китайские художественные фильмы, по которым советские зрители узнали большую правду о прежних невыносимых условиях жизни китайского народа и о его освободительной борьбе за социальные преобразования.

Средства документального кино позволяют нам еще ближе познакомиться с жизнью великого народа, ощутить биение пульса возрожденной страны. Вот почему такой большой интерес вызвали организованные киносекцией ВОКС и правлением Московского Дома кино вечера китайской документальной кинематографии.

В день открытия вечеров в Большом зале Московского Дома кино собрались сотрудники ВОКС, представители общественности Москвы, деятели советского киноискусства, журналисты. Среди гостей — ответственные сотрудники посольства Китайской Народной Республики в Москве во главе с Чрезвычайным и Полномочным Послом Чжан Вэнь-тянем.

В своем вступительном слове заместитель председателя правления ВОКС В. Яковлев отметил важное достоинство китайского документального кино — его подлинно народный характер.

С докладом «Современная китайская кинематография» выступил оператор Центральной студии документальных фильмов А. Семин, участвовавший в съемке ряда фильмов в Китайской Народной Республике.

Докладчик рассказал о тесной творческой дружбе между китайскими и советскими документалистами, совместно работавшими над созданием фильмов «Победа китайского народа», «Освобожденный Китай», «Но-

ЗАЙКА-ЗАЗНАЙКА

Первый китайский детский фильм.

Сценарий и постановка
Сюнь Вей-ши
(по пьесе С. Михалкова)

ЗАЙКА-ЗАЗНАЙКА

вый Пекин», «В новом Шанхае», «На юге Китая», «По реке Янцзы», «Ханьчжоу».

Семин напомнил собравшимся о славных страницах зарождения китайской документальной кинематографии. Шестнадцать лет назад в Яньане при Главном политическом управлении 8-й армии была организована первая киногруппа, создавшая документальный фильм «Яньань и 8-я армия». Авторы проявили максимум оперативности, снимая фильм не только в городе Яньань, но и в тылу японских захватчиков. Через два года группа создала несколько документальных фильмов: «Народно-политический совет первого созыва в Яньане», «Выставка промышленных изделий пограничного района», «Сочетай производство с борьбой против японских захватчиков».

Во время освободительной войны китайские кинодокументалисты находились на фронте вместе с передовыми частями Народно-освободительной армии. Вместе с войсками кинооператоры участвовали во многих боевых действиях, вступили в Пекин, форсировали Янцзы. Фильмы, родившиеся в боевых походах, — героическая летопись великой освободительной борьбы.

На корейском фронте бесстрашные китайские операторы запечатлели на пленке подвиги китайских народных добровольцев и бойцов корейской Народной армии.

«Большим и значительным событием в жизни китайской кинематографии, — говорит докладчик, — явилось создание Центральной студии документальных фильмов. Создание этой студии в период, когда Китай вступил на путь широкого экономического строительства на плановой основе, не только свидетельство дальнейшего укрепления и развития народной кинематографии, но и показатель того, что документальное кино вступило в новый этап своего развития».

Современные китайские документальные фильмы отражают трудовые будни освобожденного народа. В них рассказывается и о великой народной стройке на реке Хуайхе, и о строительстве Аньшаньского металлургического комбината, и о зарождении новой жизни в Тибете.

Недавно Пекинская киностудия закончила работу над документальным фильмом «Сельскохозяйственный производственный кооператив», посвященным одному из коллективных крестьянских хозяйств провинции Шаньси.

Большой популярностью среди китайских зрителей пользуется периодический киножурнал «Новости недели».

Много документальных фильмов посвящено дружбе китайского народа с Советским Союзом и странами народной демократии.

Документальная кинематография уделяет также значительное внимание природным особенностям различных районов страны.

За последние годы ряды китайских кинематографистов значительно пополнились из среды революционной молодежи. Недавно в документальную кинематографию пришла группа женщин-операторов.

В заключение от имени присутствующих докладчик пожелал новых творческих успехов китайским документалистам.

Просмотры начались демонстрацией фильма «Празднование третьей годовщины Китайской Народной Республики». Участники просмотра как бы оказались на торжественном празднике в столице Китая. Огромная площадь Тяньаньмынь, войска, выстроившиеся для парада, трибуны, заполненные зрителями. Парад вооруженных сил в честь третьей годовщины провозглашения Китайской Народной Республики демонстрирует мощь народной армии, стоящей на страже мирных завоеваний и счастливого созидательного труда. Войска сменяются массовой демонстрацией. Трудящиеся приветствуют своего вождя Мао Цзэ-дуна, и их восторженные аплодисменты сливаются с аплодисментами зрительного зала.

Это один из первых цветных документальных фильмов, и художественное качество его красок свидетельствует не только о технических достижениях китайской кинематографии, но и о творческой победе кинооператоров, сумевших подчеркнуть благодаря цвету особую праздничность и нарядность торжества.

Второй цветной фильм — «Всеармейская спартакиада в честь 25-й годовщины Народно-освободительной армии». Фильм показал, как проходили соревнования по всем видам спорта. Каждое новое выступление свидетельствовало о силе и непобедимости армии, о великолепной физической подготовке и прекрасной дисциплине ее бойцов.

Благороднейшую борьбу китайских добровольцев, сражавшихся рука об руку с корейской Народной армией, показывает фильм «Против американской агрессии, за оказание помощи Корее». Многие боевые подвиги, вошедшие в незабываемые страницы исторической борьбы корейского народа, запечатлены в кадрах картины.

Кинорепортаж «Обмен больными и ранеными военнопленными в Паньмыньчжоне» пронизан глубокой ненавистью к американским агрессорам. Эпизод, где раненые военнопленные, выходя из машин, срывают с себя американские одежды и бросают их в лицо американцам, незабываем; он обладает большой силой эмоционального воздействия.

Эти кинодокументы—существенный вклад в дело борьбы за мир против империалистической агрессии.

Большой интерес вызвал фильм «Рассвет над Тибетом». Кинооператоры, прошедшие с Народно-освободительной армией весь труднейший путь, сумели запечатлеть на пленке волнующие моменты этого великого похода за мирное освобождение Тибета.

Редкая по красоте и богатству природа Тибета контрастирует с нищетой и отсталостью живущего там народа. Бойцы и командиры Народно-освободительной армии принесли тибетцам свободу и помогают перейти к новой жизни.

В ВОКС состоялось обсуждение просмотренных фильмов.

Редактор иностранного отдела Центральной студии документальных фильмов

Э. Марьямов подчеркнул разнообразие жанров китайской документальной кинематографии и самоотверженную работу операторов. Оперативность, острое ощущение событий и безграничная любовь к своему народу — их основные качества. Чтобы снять боевые эпизоды в фильме «Против американской агрессии, за оказание помощи Корее» операторы находились в самой гуще событий, под огнем врага. Большой удачей кинематографистов Марьямов считает заключительные кадры фильма «Празднование третьей годовщины Китайской Народной Республики», где тысячи детей с цветами в руках после окончания демонстрации в радостном порыве устремляются к правительственной трибуне и приветствуют вождя китайского народа Мао Цзэ-дуна.

Режиссер М. Чиаурели, рассматривая мастерство операторов, остановился на выразительном и профессионально грамотном композиционном решении кадра даже в тех эпизодах, которые снимались в труднейших условиях. Чувствуется, что документалисты обладают необходимым вкусом и умением найти точку зрения аппарата, с которой они могут наиболее выразительно запечатлеть волнующий момент. Им удалось в съемках парада на площади Тяньаньмынь дать монументальное решение кадра. К недостаткам относит Чиаурели некоторую затянутость фильма, возникающую в результате повторения отдельных эпизодов.

Огромное познавательное значение и важную роль в деле дальнейшего укрепления дружбы между советским и китайским народами видит режиссер В. Шнейдеров в демонстрации китайских документальных фильмов на широком экране нашей страны. Но он считает, что для массового проката эти фильмы должны быть короче, чтобы входить в программу сеанса вместе с художественной картиной.

Высоко оценивает фильм «Рассвет над Тибетом» оператор Э. Тиссе. Поэтическая приподнятость пронизывает все компоненты картины. Волнующая тема, блестящая операторская работа, богатство режиссерских приемов создают заслуженный успех этому фильму. Тиссе отметил мастерство операторов, их смелые, интересные и своеобразные композиционные решения в съемке неповторимой архитектуры Тибета и его живописных просторов, умение отбирать наиболее выразительный материал и акцентировать главное в эпизоде. К недостаткам он отнес отсутствие образов героев. Хотелось поближе познакомиться и с участниками освободительного похода и с представителями тибетского населения, увидеть их быт, побывать на их празднике. Мало представлено национальное искусство, народное творчество.

Музыкальный критик И. Мартынов выразил большое удовлетворение тем, что успеху фильмов способствует их музыкальное оформление. Богатство мелодий народов Китая служит основным материалом для композиторов и музыкальных оформителей фильмов.

Оператор А. Гальперин сказал, что каждый из показанных фильмов правдиво и ярко отражает события, отличается политической целеустремленностью и идейной насыщенностью. В военных репортажах видны не только подвиги бойцов народной армии, но и цель, за которую они борются, не щадя своей жизни. В каждом кадре мы видим массы людей, но это не безликая толпа, а живые герои, самоотверженность и бесстрашие которых восхищает зрителя. В съемках боев хорошо организован материал.

Режиссер А. Роом отметил великолепное чувство нового, присущее создателям документальных китайских фильмов. В повседневных поисках этого нового, сказал он, режиссеры и операторы изгоняют из своей работы равнодушие и бесстрастность — вот почему их произведения смотрятся с таким волнением и трепетом. В каждом кадре чувствуется, что оператор снимает родное, близкое. Киноработники совершенствуют в себе качества партийного киножурналиста, для которого выше всего — интересы народа, родной страны, Коммунистической партии.

Все остальные участники обсуждения отметили, что в фильмах с большим искусством отображена жизнь нового Китая, мужество его людей, их любовь к своей стране.

Китайское документальное киноискусство еще очень молодо. Его работники стремятся глубоко проникнуть в сущность изображаемых явлений, фактов, правдиво показать нового человека. Они добиваются лаконичности, ясности изложения, политической целеустремленности и партийной страстности. Пожелаем им на этом пути новых больших побед!

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского
Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А01485. Сдано в производство 15/III 1954 г. Подписано к печати 12/IV 1954 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Печатных листов 12,16. Учетно-изд. листов 12,8. Тираж 13.000 экз. Заказ № 1217.

Типография изд-ва «Московская правда», Потаповский пер., д. 3.

40 30 АПР. 1954

Цена 10 руб.

-5 3 82 пс

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1954 г.